

المهرجان  
القومي  
السابع  
للسيما  
المصرية

٢٠٠١



صبحى شفيق

الناقد الفنان

كتابات مختارة

إعداد وتقديم : سمير فريد



صباحى شفيق

الناقد الفنان

سمير فريد

المهرجان القومي السابع  
للسينما المصرية



مدير صندوق التنمية الثقافية

صلاح شقوير

رئيس المهرجان	على أبو شادي
مدير المهرجان	إنعام عبد الحليم
الغلاف	د . ناجي شاكر
الإشراف الطباعي	أمال صفوت
مدير المطبوعات	عماد عبد المحسن
سكرتيرا التحرير	باسم أبو دومة
	أحمد بلال

## مقدمة

عرفت مصر النقد السينمائي مع العروض الأولي للأفلام الأجنبية عام ١٨٩٦ ثم الأفلام المصرية القصيرة عام ١٩٠٧ والطويلة عام ١٩٢٣ . ولكن نقاد السينما في مصر منذ منتصف العشرينات وحتى منتصف الخمسينات من القرن الماضي كانوا ما بين سينمائيين يمارسون النقد علي هامش عملهم في الإخراج، أو صحفيين يمارسون النقد على هامش عملهم الصحفي .

في منتصف الخمسينات تطور النقد السينمائي في مصر تطوراً كبيراً من خلال مقالات مخرج السينما التسجيلية الرائد سعد نديم والمخرج المسرحي والإناعي كامل يوسف ، وكان كلاهما ينشر مقالاته في جريدة المساء . ومن ناحية أخرى أفرزت ندوة الفيلم المختار التي أسسها يحيى حقى وأدارها عيد الحميد سعيد في نفس الفترة العديد من النقاد الجدد الذين جمعوا بدورهم بين العمل السينمائي والنقد مثل أحمد الحضرى الذى درس التصوير في لندن وأخرج أكثر من فيلم قصير كهوا، وأحمد راشد، وهاشم النحاس اللذين أصبحا من أهم مخرجي الأفلام التسجيلية ، وفتحى فرج وهو الوحيد من هذا الجيل الذى تفرغ للنقد وإن ظل يكتب السيناريوهات أيضاً، ولم تتح له الفرصة للعمل في الصحافة المصرية حتي ينظم في ممارسة النقد .

وينتمى صبحى شفيق المولود فى القاهرة يوم ٥ أكتوبر عام ١٩٣١ إلى جيل الخمسينات من نقاد السينما المصريين وهو مثل أغلب أبناء جيله مارس الإخراج السينمائى ثم التليفزيونى إلى جانب النقد. والواقع أن مصر لم تشهد النقاد السينمائى المتفرغ تماماً للنقد إلا مع جيل الستينات والأجيال اللاحقة والذين يمثلون المرحلة الثالثة من تاريخ النقد السينمائى المصرى.

يمثل نقد صبحى شفيق نقطة التحول من نقد جيل الخمسينات إلى نقد جيل الستينات والأجيال اللاحقة. فقد كان الوحيد من جيله الذى أتيح له أن ينشر مقالاته النقدية فى الأهرام منذ بداية الستينات ، وبالتالي كان تأثيره أكبر من تأثير الحضرى وراشد والنحاس وفرج الذين نشروا مقالاتهم فى مجلة المجلة وغيرها من المجلات الموجهة إلى النخبة. وقد عرفت النقد السينمائى وأحببت أن أكون ناقداً سينمائياً من خلال قراءتى لمقالات صبحى شفيق فى الأهرام وأنا طالب فى المدرسة الثانوية .

شهد عام ١٩٦٨ ظهور جماعة السينما الجديدة التى اشترك فى تأسيسها صبحى شفيق ، وصاغ البيان التأسيسى الأول لها ، وشهد قبل ذلك فى يناير صدور العدد الأول من مجلة المسرح والسينما وكانت أول مجلة للسينما تصدرها وزارة الثقافة فى مصر . كان جزء المسرح برئاسة د. عبد القادر القط وهيئة التحرير من نعمان عاشور ومرسى سعد الدين ود. صفية ربيع وسكرتير التحرير فاروق عبد القادر . وكان جزء السينما برئاسة سعد الدين وهبة وهيئة التحرير من أحمد الحضرى ومصطفى درويش وصبحى شفيق وسكرتير التحرير محفوظ عبد الرحمن .

كانت المجلة تمثل تطوراً كبيراً فى عالم الثقافة السينمائية والنقد السينمائى فى مصر ، بل وفى كل العالم العربى . كانت أول مجلة سينمائية عربية تكثت للمقارنة مع أرقى وأهم المجلات العالمية مثل كراسات السينما الفرنسية وغيرها .

ولأول مرة فى اللغة العربية نشرت المجلة الترجمات الكاملة لسيناريوهات أفلام أجنبية هامة كان أولها رجل وامرأة لإخراج كلود ليلوش ترجمه يوسف شريف رزق الله ، ومن بينها سيناريو عاشت حياتها لإخراج جان لوك جودار ترجمة صبحى شفيق .

توقفت المسرح والسينما فى ديسمبر عام ١٩٦٨ ، ولم يكن قد صدر منها غير ثمانية أعداد . ولكن ثورة جيل الستينات وصلت إلى ذروتها عندما أسس السينمائيون والنقاد الشباب جماعة السينما الجديدة عام ١٩٦٨ . ونظموا مهرجان الإسكندرية لأفلام الشباب عام ١٩٦٩ ، واستطاعوا إقناع وزارة الثقافة بإصدار أول مجلة متخصصة فى السينما ، وهى مجلة السينما التى صدر عددها الأول فى أغسطس ١٩٦٩ . وتوقفت فى نوفمبر ١٩٧٠ بعد إصدار ١٣ عدداً . وكان رئيس تحرير المجلة سعد الدين وهبة وهيئة التحرير أحمد كامل مرسى وأحمد الحضرى وصبوحى شفيق وسمير فريد ويوسف شريف رزق الله وسكرتير التحرير محفوظ عبد الرحمن .

فى هذه المجلة واصل صبحى شفيق دوره الطليعى بنشر الدراسات المتميزة ، كما ترجم سيناريو امرأة متزوجة لإخراج جان لوك جودار . وكان له دور كبير فى مهرجان الإسكندرية لأفلام الشباب ، وفى تأسيس جماعة السينما الجديدة كما سبق أن ذكرنا ، ثم بعد ذلك فى تأسيس جمعية نقاد السينما عام ١٩٧٢ قيل أن يسافر إلى فرنسا ويعيش فى باريس أكثر من ١٥ سنة . ولكنه طوال هذه الفترة لم ينقطع عن المساهمة فى تطوير النقد السينمائى فى مصر ، وفى تطور السينما بقلمه ككاتب أو كاميرته كمخرج . وكان أول من تنبه للدور الذى يمكن أن يقوم به التلفزيون فى نشر الثقافة السينمائية .

أخرج صبحى شفيق فيلمه الأول عام ١٩٦٩ ، وهو الفيلم التسجيلى القصير الإيقاع . وأخرج عام ١٩٧٢ أول أفلامه الطويلة التلاقي ، وكان التلاقي من بين أربعة أفلام صورت عام ١٩٧٢ عشية حرب أكتوبر ١٩٧٣ ، وقدر لها أن تكون موضوع أكبر المعارك مع الرقابة فى مصر فى السبعينات . أما

الأفلام الثلاثة الأخرى فهي العصفور إخراج يوسف شاهين ، و زائر الفجر إخراج ممدوح شكرى ، وجنون الشباب إخراج خليل شوقي .

منعت هذه الأفلام الأربعة من العرض لفترات تتراوح ما بين عامين وثمانية أعوام ، وعُرضت علي الجمهور بعد الحذف منها . فقد عرض العصفور عام ١٩٧٤ ، و زائر الفجر ١٩٧٥ ، و التلاقي عام ١٩٧٧ وجنون الشباب عام ١٩٨٠ .

وكانت مشكلة فيلم صبحى شفيق أنه عبر عن الفساد والانحراف فى أجهزة الدولة ، وعن رغبة الشعب فى الإصلاح والتغيير .

ولكنى عندما اخترت عنوان هذا الكتاب صبحى شفيق الناقد الفنان لم أقصد أنه يجمع بين ممارسة النقد والإبداع الفنى ، وإنما لأن نقده للأفلام ودراساته عن السينما ، بل ومقالاته المترجمة والسيناريوهات التى ترجمها كلها تعبر عن شخصية إنسان مبدع لا يمسك بالقلم ليكتب أو يترجم أو بالكاميرا ليخرج إلا للتعبير عن ذاته علي نحو فنى خالص . فهو لا يمارس أى عمل إلا بدوافع داخلية ، ولذلك تتسجم كتاباته ومترجماته فى وحدة عميقة ، ويربط بينها الدفاع عن سينما المؤلف ، وهو الاتجاه الذى كان أول من عبّر عنه فى النقد السينمائى المصرى ، والذى أصبح بعد ذلك من الاتجاهات الأساسية فى نقد جيل الستينات والأجيال اللاحقة ، وهذا ما حاولت إيضاحه عند إعداد هذا الكتاب تحية إلي أساذ تعلمت منه كما تعلم غيرى ، ولعله يقبل هذه التحية فى عيد ميلاده السبعين .

**سمير قريش**



## مدخل حوار مع صبحي شفيق

إجابات صبحي شفيق على أسئلة وجهتها إليه نادبة خليفة عام ٢٠٠١  
وأعيد النشر مع هذا الكتاب.



## الطفولة

فى مرحلة الروضة درست فى مدرسة فرنسية تتجربها الراهبات .. ومن بين مواد الدراسة كانت هناك مادة تسمى الأشغال اليدوية، ومن خلال دراستى لهذه المادة تعلمت صنع الأشكال، واكتشفت حبى لللحنت .

كنا نسكن فى حى روض الفرج ، وهو حى المسارح الشعبية فى فترة ما بين الحربين . ومع جدتى وهى من أصل تركى بولندى كنت أنهب إالى عروض على الكسار وعروض حامين ونعمات المايحى التى تجمع بين الدراما والغناء والكوميديا .. ومن شدة ولعى بالمسرح قمت بتكوين فرقة مسرحية من أطفال الأسرة وأطفال الجيران .. وكنت المؤلف والمخرج فى نفس الوقت .. وفى مدرسة الأحمديّة بطلنا بدأت أولف الأغانى والأناشيد وأخرج مسرحيات آخر السنة .

## التلميذ الوحيد

منذ السنة الأولى فى المدرسة وأنا أسأل .. وقد سألت يوماً المدرس عن معنى عبارة فى القرآن الكريم فضربنى .. ولكنى كنت عنيذاً وربما ما زلت .. تفوقت فى الرسم ، وفزت بجوائز علي مستوي مدارس القرية كلها .. وفى المدرسة الثانوية فى طلطا درست لمدة سنة واحدة، ولكنى تعرفت فى هذه السنة علي واحد من أصدقاء العمر، وهو المرحوم الناقد الأبنى الكبير عبد المحسن طه بدر .. انتقلت إالى القاهرة مع انتقال والدى إليها، وهو أصلاً قاهري .

## رشدى كامل

بدأت أقرأ مجموعة مجلتى والتي كان يصدرها أحمد الصاوى محمد .. ومن هذه المجلة نفت انتباهى مسرحيات توفيق الحكيم الأولى، ثم مقالات أحمد بدر خان عن السينما، وهى التى أصدرها فى كتابه السينما عام ١٩٣٦ . تعلمت الكثير من مجموعة مجلتى ومن مجموعة مجلة الرسالة التى كان يصدرها أحمد حسن الزيات .. ثم بعد ذلك من مجلة للكاتب المصرى التى كان يرأس تحريرها طه حسين .. وبدأت أبعث بمقالات إلي المجلات وأنا طالب فى المدرسة الثانوية .. وفى مجلة الكاتب المصرى التقيت مع رشدى كامل وهو من أوائل النقاد السينمائيين الذين كتبوا علي أسس علمية، وعرفنى بخاله المفكر الكبير سلامة موسى، والذي تأثرت به كثيراً.

## السينما الفرنسية

كنت فى شارع عماد الدين عندما رأيت ملصق فيلم فرنسى علي واجهة سينما بيجال .. أذكر أنه كان من أفلام رينيه كليمو .. ولقد لغت نظرى البناء الميمفونى للفيلم والإيقاع وتشكيل الكادرات وأداء الممثل، وكانت دور العرض هى المدرسة التى تعلمت فيها السينما .. وفى المرحلة الثانوية كان حصادى الإنسانى اثنين من أخلص الأصدقاء ، وهما الموسيقار بليغ حمدى والكاتب عبد الملك خليل مراسل الأهرام فى موسكو الآن . كان يربطنا هدف مشترك وهو إيصال التراث الشعبى إلي أعلى مستوى من التعبير .. لاحظنا الانشطار بين الثقافة الرسمية وبين الثقافة الشعبية .. وأردنا أن نردم هذه الهوة .

## أصدقاء العمر

فى المرحلة الجامعية خرجت بأصدقاء رحلة العمر .. بهاء طاهر ومصطفى أبو النصر ورجاء النقاش ونور الدين مصطفى وفاروق شوشة وسليمان فياض وأبو المعاطي أبو الدجا وسيد جاد وفاروق منيب .. وكلهم من نوع الصديق الأصيل.

وقد مررت بأزمات ومحن كثيرة أثناء هذه المرحلة وكان هؤلاء الأصدقاء أكثر من أهل .. لقد وقفوا إلى جانبي وساعدوني كثيراً علي اجتياز أزماتي .. وخارج الجامعة تكونت صداقات أخرى مع زكريا الحجارى وبكر الشرفاوى وطاهر بن الحكيم وطوغان وزهدى .. وفى ندوة العقاد تعرفت علي أنيس منصور ووجدته مولعاً مطلقاً بالوجودية وهو صاحب الفضل فى نشر أولي مقالاتي فى الخمسينات.

## معهد السينما

حتى نهاية صيف ١٩٥٩ كان نشاطى قاصراً علي ترجمة مسرحيات عالمية إلى اللغة العربية . وقد نشرت هذه المسرحيات ، وكلها من المسرح الطليعى فى أوروبا فى مجلة الشهر التى كان يصدرها سعد الدين وهبة .. كما أنيى بعضها فى البرنامج الثانى فى الراديو .. وفى يوم ما زارنى مصطفى أبو النصر .. وقال لى إن ثروت عكاشة يريد أن يراك لأنه فى سبيله إلى إنشاء معهد أكاديمى للسينما علي غرار معهد إيديك المشهور فى باريس .. وعينت مشرفاً فنياً فى المعهد قبل افتتاحه .. ومازلت أذكر واقعة تعبر عن سلوكيات رواد السينما .. فقد طلب ثروت عكاشة من أحمد بدرخان أن يكون أول عمود للمعهد ، ولكن بدرخان توصل إلي عكاشة حتي يختار محمد كريم بدلاً منه .. قال بدرخان : إن كريم أفني عمره فى سبيل السينما وهو رائد السينما وكذلك وهو الأحق منه بمادة المعهد ..

## السينما والتليفزيون

مقالاتي في الأهرام عن السينما والتليفزيون في بداية الستينات كانت مرحلة مهمة في حياتي .. لم أكن أنا المرشح لأكون الناقد السينمائي لجريدة الأهرام وإنما مصطفى درويش .. وكان المسئول عن الصفحة لطفى الخولى ، وهو أخ عزيز لا انسى أفضاله الذى لا تحصى .. وذات يوم جاءنى محمد البخارى وصحبنى إلي بيت مصطفى وكان صديقاً لكليتا .. وهناك تعرفت علي مصطفى درويش لأول مرة ، ووجدته فناناً رقيقاً مثقفاً لديه مكتبة كبيرة تتضمن أحدث ما صدر عن السينما بالإنجليزية والفرنسية ، وفي نهاية اللقاء طلب منى مصطفى أن أنهب لمقابلة لطفى الخولى وأبدأ عملي في الأهرام .. ووجدتها فرصة نادرة كى أعبئ الطاقات لصنع سينما مصرية جديدة .. وأن يتم ذلك بالتعاون بين معهد السينما وبين التليفزيون الذى افتتح عام ١٩٦٠ .. وجدت أن التليفزيون يخاطب قطاعات واسعة .. وخاصة فى القرى التى تعاني من الأمية .. وحرصت علي دفع شباب التليفزيون فى ذلك الوقت مثل علوية زكى ونور الدمرداش ووجيه للشناوى ومحمد عبد السلام وإبراهيم الشقنقى ومصطفى بركات وغيرهم .. فى التليفزيون أخرج خليل شوقي فيلمه القصير دنيا وله أول فيلم مصرى يمكن نطلق عليه صفة طليعى.

## السينما الجديدة

كان عام ١٩٦٨ نقطة تحول كبرى .. كانت الدولة قد انشأت القطاع العام عام ١٩٦٢ ، ومع ذلك فقد خضع للسوق .. أو بالأحرى كان الصراع عنيفاً بين أفلام القطاع العام الذى تحاول التمرد علي

مقاييس السوق وبين صناع أفلام السوق... ووصل الصراع إلي ذروته عام ١٩٦٨ .. وكنت في ذلك الوقت الناقد السينمائي لصحيفة الأخبار ففكرت في تنظيم حملة صحفية ضد الإرهاب الذي كان يمارسه صناع أفلام السوق ضد شباب السينما المصرية الذين لا يجدون أى فرصة للتعبير عن ذواتهم .. وكانوا بالمئات من خريجي المعهد وغير المعهد من المعاهد والكليات .. وكنت بياناً من أربع صفحات ودعوت الشباب إلي مؤتمر في مركز الصور للرؤية ( مركز الثقافة السينمائية حالياً) في شارع شريف .

كان البيان يرسم خطة وفق ظروفنا واحتياجاتنا وينبه الدولة بأن تحل مشكلة شباب السينما .. وأنهى المؤتمر إلي إصدار بيان قمت بصياغته مع فتحى فرج ورأفت الميهي وفؤاد النهامي .. وقررنا إقامة اتحاد أو نقابة فلم توافق الدولة .. ولم يبق أمامنا سوى حل واحد، وهو تكوين جمعية تابعة لوزارة الشؤون الاجتماعية .. وتكونت جماعة السينما الجديدة .

### سينماتيك

افتتح التلفزيون عام ١٩٦٠ ، وكان من الملتقى أن يلجأ إلي من يقومون بنشر الثقافة السينمائية مثلى ، وكانت أولي مساهماتي التلفزيونية برنامج المجلة الفنية الذى كان يخرج به رضا الشافى . كنت أعد فقرة السينما وأقدمها بالاشتراك مع المذبة سلوي حجازى .. كان يربطنى بسلوي الثقافة الفرنسية المشتركة لكلينا .. وقد حزنت لوفاتها حزناً مازال يملأ نفسى حتي الآن .. امتنعت عن العمل فى التلفزيون فترة .. وذات يوم جامنى محفوظ عمر ، وطلب منى إعداد برنامج يقدم مدارس السينما الحديثة كالموجة الجديدة والسينما الحرة ، وبالفعل قدمت برنامج (سينماتيك) واخترت لتقدمه ناهد جبر وهى من تلاميذى مثل محفوظ عمر..

البرنامج الآخر الذى قدمته فى التلفزيون كان بعنوان (من أرشيف السينما) من إخراج أسامة خورشيد .. وقد اخترت لتقديمه سلمي الشماخ وفريدة الزمر.. كنا ثلاثتنا نختار فيلماً له صلة بحياة الناس وننزل إلي الشارع وفي اللوادي والمقامي نسأل الناس رأيهم فى الفيلم وهل عبّر فعلاً عنهم .  
لقد طالبت دائماً بالاحتفاظ بالبرامج فى أرشيف التلفزيون .. ولا أدري هل من الممكن العثور علي برنامج (سينماتيك) أو برنامج (من أرشيف الناس) الآن؟!

وإلي جانب برامج السينما التي كنت أعدها قدمت من إصداري وإخراجي برنامج (مصر فى عيون العالم) لإحاطة المتفرج بما ينشر عن مصر فى العالم ، والتعرف علي المفكرين والفنانين الذين يزورون مصر .. كانت كل حلقة من البرنامج وثيقة مهمة فى تقديري .. كانت الحلقة أقرب إلي فيلم تسجيلي .

## التلاقى

أترك الحكم علي فيلم التلاقى أول أفلامى الطويلة للنقاد .. ولكنى أود أن أذكر هنا أنني فى كتابتى لسيناريو هذا الفيلم كسرت قاعدة السرد الأرسطية.. فالموقف هو البطل .. اخترت سهير المرشدى ومديحة كامل ولهما وزنهما .. وممثل قدير هو محمود مرسى ، وشاب كان يمثل لأول مرة من خريجى المعهد وهو أحمد خليل الذى أصبح الآن من نجوم المسلسلات التلفزيونية ، وشابة من معهد الفنون المسرحية هى الفنانة راوية سعيد ، وشاب هو الآن من نجوم المسرح القومى وهو حمزة الشيمى .. دفع هذه العناصر لتأخذ مكانها علي الشاشة هو مكسبى الكبير لأنهم مكسب للسينما المصرية التى كرّست عمرى لتكون سينما المصريين، ويلغة تخاطب كل شعوب العالم.



## فرنسا

ذهبت إلي فرنسا في بداية السبعينات وعشت في باريس أكثر من ١٥ سنة .. وهناك نشرت في العديد من الصحف الفرنسية عن السينما المصرية وعن الثقافة المصرية ، كما أرسلت مقالات وحوارات من باريس نشرت في الصحافة المصرية .. وفي باريس التقيت مع العديد من السينمائيين والمفكرين الفرنسيين ، كما عاينت زملائي من المصريين عندما كانوا يأتون إلي باريس أو إلي مهرجان نانت مثلاً لمرض افلامهم .. أذكر أن محمد فاضل كان يمرض (حب في الزنزانة) في مهرجان نانت ، فقامت بتقديم الفيلم وتحريف الجمهور بدور محمد فاضل كمخرج سينما وتليفزيون وكذلك التعريف بزوجه الفنانة فردوس عبد الحميد .. وقد نالت فردوس إعجاب الكثيرين من الفرنسيين ، وعرض عليها التمثيل في فيلم فرنسي ، ولكنها لم توافق .

## العودة إلى مصر

عدت إلي مصر ، ونشرت بعض من أبحاثي عن الموسيقى المصرية القديمة في جريدة (أخبار الأدب) وأقوم بالتدريس في أقسام وكليات الجامعات .. لقد كرست السنوات الماضية لإعداد مخرجين ومصورين وكتاب سيناريو يتسلحون بأعلي ما وصلت إليه تكنولوجيا الصورة في العالم .

إنني الآن أحاول الإجابة علي السؤال الذي قُصيت ٥٠ سنة من عمرى أجبت عن إجابته .. هل الغناء والرقص والفرجة المسرحية تمثل بعداً من أبعاد للشخصية المصرية التي ورثناها عن أسلافنا .. الإجابة طويلة وصعبة .. ولكنها تمثل الأرضية الضرورية لدراسة علاقة المتفرج بفنون العرض ، وتقودنا إلي السينما المصرية .

المصريون للقدماء عرفوا فكرة السينما ، وكانوا أول من عرفوها .. لو تأملنا الرسوم المحفورة علي جدران المعابد سري أنها تتخذ شكل الرسوم المتحركة ، فهي تعبر عن توالى الإيقاعات عن طريق رسوم متوالية نري فيها تباعد وإقتراب أقدام الراقصين .. كما أن الراقصة ترقص وهي ممسكة بآلة موسيقية ، وبعض ما تظنيه من قصائد مدون علي نفس الجدران ، أليس هذا هو المسرح الأوبرالي ، أو ما نسميه الآن بالمسرح الشامل .

ثم أليست اللغة المصرية القديمة (الهيروغليفية) ، أساسها استخلاص الفكرة المجردة من المحسوس ؟. أليس هذا جوهر اللغة السينمائية .. لقد لفتبه ايزنشتين إلي هذه النقطة ، وتعمق فيها حتي وصل إلي أول نظرية للمونتاج السينمائي .. لكن في عصر ايزنشتين كانت السينما في أول أطوارها .. عبوة الكاميرا كانت ثلاثين متراً ، ومن هنا كان علي المخرج أن يقطع مشاهدة حسب هذا الطول .. الآن للكاميرا تتحرك في كل حيز للمنظور البصري والعبوة تصعد إلي ٦٠ متر .. أى يمكننا أن نقدم مشهداً كاملاً فيه كل عناصر الإيقاع الموسيقى ، وتتوفر به كل مقومات التناغم اللوني ، وذلك في لقطة واحدة .

لقد قضيت حياتي لأحاول الإجابة علي هذه الأسئلة .. بعض الإجابات كانت نظرية .. وبعضها كان تطبيقياً .. ولكن لا تزال الأسئلة كثيرة .. والإجابات مفتوحة .. حياة أى منا ليست حياة الأشخاص ، وإنما هي جزء لا يتجزأ من جهودنا مجتمعة لاستعادة هويتنا الثقافية .. لا يجب أن نستسلم للهويش ألباه المفكرين عن العرمة وما شابه ذلك .. العرمة لا وجود لها إلا هنا .. في هويتنا الثقافية .

## الفصل الأول

١٧ نقد أفلام مصرية



## دنيا

من موضوع بسيط استطاع المخرج خليل شوقي أن يخلق عملاً معاصراً، لكن ما الذي نعبه بكلمة معاصر؟. إننا نعب بذلك تخطى سطح العلاقات الإنسانية وتحليلها، درامياً، من خلال نظرة إنسان القرن العشرين. وللنظرة المعاصرة لا تجعل للناس خصائص ثابتة، ولهذا لا نديهم ولا نحمس لهم، ولكنها تكشف عن طريقة وجودهم. فالإنسان هنا ليس نتاج بيئة فقط، ولكنه فاعلية. فكما حاولت الظروف، أن تغيره، كما حاول أن يكشف نفسه مرة أخرى خلال ما يطراً عليه، فيصل إلي الوعي بذاته، ومن جديد يتجه إلي مجال حياته فيعمل علي تغييره. وهي حركة لا نهائية. وما يهمن في الدراما هو كيف تتم هذه العملية، كيف يتحرك الإنسان في مجاله، وما هو التفسير للموضوعي لهذا المجال؟. ولهذا فمن الخطأ أن نجعل للفنون قواعد عامة (كما تعلمنا كتب النقد المدرسية) بل الطريق السليم هو أن يكشف كل فنان منهجاً يستمد من تطورات المفاهيم للمعاصرة للعالم، ويستخرج منه أسساً جمالية (اسطلاحياً) تساعد علي حل مشكلات الشكل الفني وإذا كانت الناس تراث عاده للفنون التي

تقدم لها الحياة كما نعرفها ، فما ذلك إلا لإقناع أنفسهم بأن هذه هي الحياة وهذا هو نصيبنا . وتلك الفنون التي تعمل علي وصف العلاقات الجديدة في خط مستقيم تحصر الإنسان في معارفه المتخلفة وتعزله عن حركة الحياة الكبيرة . أما الفنون التي تكسر القواعد ، لا لتصبح فرضوية بل لتجمل منهجها حلاً لمشكلات الشكل وهي وحدها التي تربطنا بالذند . إنها فنون طليعية . والإبداع الفني فيها تجريب مستمر . وفي هذا الفيلم القصير ، حلم السيناريست فتحى غانم الخط الدرامي التقليدى ، فلا تطوير لبطل ، وإنما نحن أمام مشكلة طبيب حالم (صلاح قابيل) تشده الأم إليها كما لو كان طفلاً ولهذا يتردد في الزواج بنديا (ليلى طاهر) التي تحبه ، ودائماً يردد لنفسه : أعمل إيه . وعلي كوبرى الجامعة يلتقى الحبيبان ليلاً ، ودائماً يفترقان بلا قرار قاطع ، حتي يجرى يوم تضيق دنيا بسلوكه .

وهذا هو مفتاح الموقف الدرامي . ولكي يجسده خليل شوقي ، حلم بدوره التسلسل التقليدى لبناء الفيلم ، فجعل الأحداث تدور علي الكوبرى الحقيقي ، وربط العاشقين بالناس فعلاً ، فأبدا رجال البوليس ليلاً والكناسين والماهرات وكل وحدات المكان الطبيعية . ثم استخدم الديكوباج استخداماً تعبيرياً ، فكل لقطة تتكلم : عندما يريد أن يشعرنا بعمق الحب بين قابيل وليلى طاهر ، يصورهما من أعلي كنقطة ارتكاز علي الكوبرى ، ثم تتبعها الشاربو من لقطة نصف مجموعة متدرجة إلي لقطات قريبة ، حتي تتركز الكاميرا علي يده وهو يضغط بحنان علي يد دنيا ، ثم تكبر دنيا وهي تبادل الحنان ، كل هذا دون حوار ، فإذا ما علق المخرج أحاسيس الشخصيتين ، نطق الشاب بكلمة : دنيا . وعلي هذا فالحوار يجرى بعد حركة تصاعدية من الكاميرا ليفتح الموقف . وبعد تحليل علاقة الشابين ، ينتقل إلي قطاع الكناسين ، فنجد بيدهم فرج الكناس الدرويش الذي يجلس أمام الجامع فيأتيه الرزق من النذور ، بينما الكناسون يعملون . أن التناقض بين من يتوكل (فرج) وبين الكناسين العاملين ، يصبح كونتريبنيت للتناقض بين الطبيب وحبيبته . والحركة الأولى تدير بمفردها ، وكذلك الثانية ، ثم في الحركة الثالثة تتداخل العلاقات

فالكناس يقول أن زميله ما عدش فى قلبه حنية، لحظة أن تهجر دنيا حبيبها، فإذا بنا نجد أن الكناش يعيش فى دنيا واحدة، وأن من علي الكوبرى، مثل من يتجولون عليه عابرين.

وهكذا يبرز الفيلم ازدواجية الواقع ويعطينا رؤية تركيبية، بعد أن حلت الجزئيات بتفسير كل شئ بالكاميرا، فالعاهرة التى يلفظها المجتمع نراها فى لقطة تحتية، مجرد ساقين يدفع إليهما الكناشون بالقمامة. ولا يمتص المخرج فاعليتنا بتقديم الحلول أو بتفسيرها عن طريق الحوار، فالمعانى نولدها نحن من عملية الإفشاء البصرى. هذه بداية وصولنا إلى مستوى الفنون الأوربية عام ١٩٦٣ .

## الأهرام

١٩٦٣-٩-١١





## بدون كلام

سجل الموسم السينمائي ظاهرة في غاية الأهمية، تتمثل في بروز جيل جديد من المخرجين، بعضهم كانت له تجارب في ميدان الفيلم القصير، برعية التسجيلي والدرامي. مثل خليل شوقي، وبعضهم يواجه عملية الإخراج لأول مرة بعد فترة دراسة مصنية مثل أحمد فاروق الذي قدم لنا الرجال لا يتزوجون الجميلات وجلال الشرقاوى الذي يعرض له حالياً فيلمه الأول أرملة وثلاث بنات.

وهذه الظاهرة تدل علي أن لدينا احتياطي بشري قابلاً للاتساع يمكن الاعتماد عليه في وضع تخطيط جديد للسينما يقوم علي أحداث ثورة في أسلوب التنفيذ وفي اختيار موضوعات تلائم تطورنا الاجتماعي، وفي وضع نواة سينما جديدة.

ولا أدري لماذا أحب أن أبدأ في تحديد معالم هذه الظاهرة بهذا الفيلم السينمائي القصير (٣٠ دقيقة) الذي يدخل به المخرج شفيق شامية عالم الإخراج السينمائي لأول مرة.

وربما يرجع ذلك إلي أن شفيق قد قدم لنا النتيجة التالية لعمليات التجريب التي نطالب بها في وقت نركز فيه علي ضرورة إفساح الفرصة للتجريب.

غير أن شفيق شامية قد وفر علي السينما الجديدة فرصة التجارب وعندما عهدت إليه إدارة الأفلام السينمائية بالتليفزيون بأن يخرج هذا الموضوع الذي ألفه وكتب له السيناريو إيهاب الأزهرى، رأبناه بخطي توقعاتنا ويقدم لنا سياقاً لا أتر فيه للصلعة بل لا أبالغ إذا قلت أنني حاولت أن أنصيد أسلوب الإخراج فى أثناء العرض وأن أتمس عدد اللقطات المفدة مثلاً فإذا الموضوع وحده هو الذى يفرض علينا نفسه، لدرجة أن المشاهد لا يكاد يشعر بأى عملية تقطيع خلف ما يراه.

وهذا ما يعطى أسلوب مخرجنا الجديد قيمته الأساسية فحين لا نطالب بالتجارب الجديدة وبممثل المحاولات الثورية فى الإخراج إلا لكي نخلق أرضية تتفاعل فيها كافة عناصر السينما الخالصة، من قدرة علي التكون ومن حس بالإيقاع ومن وعى بالتساوق بينها وبين السياق الدرامى. لكن بعد مرحلة التفاعل هذه، وهى ضرورية تماماً لأى سينما تهدف إلي الثورة علي الأسلوب التقليدى، وغالباً ما يكون أسلوباً حرفياً لا يدخل فيه عمل العقل الذى يربط عناصر الفن، بعد هذه المرحلة، نجي مرحلة يكون فيها السينمائيون الجدد قد تمرسوا علي لغة الفيلم، بحيث لا تفتنهم عملية التجديد فى الشكل، وإنما ينطقى الشكل ويمحى خلف المضمون. وهذا نصل إلي وحدة الشكل والمضمون، أى الفن الذى لا يجهد متذوقه بأسلوبه وإنما يخاطبه مباشرة.

ويبدو أن كل شئ فى بدون كلام يشير إلي الوصول إلي هذه المرحلة، فحين هنا أمام موضوع منتزع من صميم واقعنا المصرى: أننا أمام شاب أنهى تعليمه الجامعى وراح يبحث عن عمل فى الفترة السابقة علي فتح باب التحيين لكل الخريجين، فإذا هو يصطدم بالشعار القديم لا توجد وظائف خالية.

ولقد اختار إيهاب الأزهرى من حياة هذا الشاب يوماً واحداً. كيف يمكنه أن يخلق من هذا اليوم الواحد دراما كاملة؟. هذا نحن نتنبعه من الصباح إلي المساء، نراه وقد استيقظ وهو خائف من مباغثة

صاحبة البيت له تطالبه بإيجار حجرته الحقيرة، ويعيش مع إحساس بالمرارة وهو يضع ورقة في حذاءه المثقوب، ثم وهو يهبط السلم كاللص، خوفاً من وجود صاحبة البيت أيضاً. وبعد ذلك نلمس مقدار الحرمان الذي يعيش فيه علي مراحل متتابعة: أولاً عندما يقف أمام بائع الفول فلا يجد معه سوي قرش واحد، ويعدئذ عندما يصعد للترام متكبراً في طريقه إلي شركة لعلها تملحه وظيفة، فإذا بفنأة تلتحق به، فينظر إليها متكبراً، لكنها تظل تبسم له، وهذا يغور في كيانه كل شعوره بالجوع، الجوع البدني والجوع للجنس، وتتماقط كل الأقنعة الاجتماعية، فلا يملك سوي الالتصاق بها. وتبدأ المرحلة الثالثة عندما يتأمل الشاب مانيكان في واجهة محل عمر افندي يرتدى بدلة أنيقة، فيظل يحملق فيه، فإذا بدا نشهد الرؤية الداخلية التي تتحرك في وجدان الشاب، فيها هو يحلم بأنه قد اشترى البدلة ونهض إلي مرقص وعلي أنغام الموسيقى راح يرقص مع شابة، كأى شاب يعطيه مجتمعه حقوقه للمشروعة.

ثم تتحقق المعجزة. لقد وقع كيس نقود إحدى السيدات اللاتي كن بمحل عمر افندي، وفي نفس اللحظة التي يهم فيها الشاب برد النقود، تكون السيدة قد ركبت سيارتها واختفت. ماذا يحدث لو أخذ النقود وحقق أحلامه؟ ها هو يشتري نفس البدلة، وأمام بائع سجاير يغازل فناة، أنه يخرج محفظته ويربها النقود، فديتسم، ولا يفطن هو إلي وجود بلطجي يتلعبها: يتبعه عندما ذهبت هذه الفناة إلي آخر مدرب، وذهب الشاب يجرب حظه في ملهى ليلي، وفي الملهى يعمل البلطجي علي أن يهيئ فرصة لقاء بين الشاب وبين راقصة. وكما يحدث مع شاب غشيم وبلطجي بحمي راقصة، ينشب صراع بين الجميع بهدف الحصول علي الكيس، غير أن الشاب ينجح في الإفلات بالنقود، ثم يرد ما تبقي لصاحبيتها، ويقنع بالعودة إلي حجرته للحقيرة. إلا أننا نكون في الفجر: وفي الفجر تظهر صحف الصباح حاملة عنوان وظائف لجميع الخريجين.

ومع أن إيهاب الأزهرى قد لجأ إلي عنصر المصادفة التقليدى (كيس النقود) لخلق نوع من التسلسل الدرامى، إلا أن دراسة الشاب للمشكلة التى ينبئ عنها هذا الواقع يؤكد أن فى وسعنا أن نستخدم موضوعات لا نهاية لها من المشكلات التى نعرض لها فى حياتنا اليومية. وهو رد بليغ علي أصحاب الرأى القائل: هناك أزمة سيناريو. كما أن أسلوب شقيق شامية فى معالجة الموضوع، يكشف عن أن فى وسعه أن يخاطب، بلغة السينما للجديدة، جمهوراً كبيراً.

وهناك ملاحظة أخيرة، هى ضرورة التنوع فى الإيقاع. فالمخرج يسطينا إيقاعاً واحداً من أول الفيلم إلي آخره، بينما كان فى وسعه بالتقطيع، وبالاتقال من التصوير السريع إلي البطئ، أن يخلق جواً درامياً داخلياً من واقع الصورة وحدها.

## الأهرام

١٩٦٥-٦-١٠

## ثلاث قصص

للهة الأولى انتابني إحساس بأنني سأشهد فيلماً طليعاً، يرتكز علي رؤية معينة للواقع، وتكسابق عناصره الإيقاعية والتشكيلية للعميق هذه الرؤية. مجرد انطباع أول.. فعنوان ثلاث قصص عندما يصلي لعمل من أعمال شبان نتوقع أن تبدأ الدورة في لغة السينما وفي مفهوم الفيلم من جانبهم، أقول هذا العنوان لا يمكن أبداً أن يوحى بأي نزعة إحصائية أو حسابية بل علي العكس تماماً انه يشير إلي ان ثمة مشروعاً فنياً يقوم أساساً علي فصلفضة قطاع من الواقع اليومي، يبدو عادياً في نظر الجميع، إلا انه، هنا، وأمام عدسة مخرجين شبان، يحول إلي وجود إنساني كامل.

أو، علي الأقل، هذا هو الإحساس الذي سيطر علي وأنا أتهياً لرؤية الفيلم. ولكن: ما هي علي وجه التحديد، العوامل التي تفاعلت لخلق هذا الانطباع؟ أولها، بلا أدني شك، هو وجود اسم المخرجين الشابين إبراهيم الصحن ومحمد نبيه، فاسم كل واحد منهما يكتب علي الأفيش لأول مرة، يكتب بعد تجارب عديدة، وواحدة، وثورية في بعض الأحيان، خاضها الاثنان في مجال العمل التليفزيوني خلال

ست سنوات، يضاف إليها تجربة أولي (وربما أكثر) في الإخراج السينمائي بمعناه الكامل، ففي العام قبل الماضي، أخرج الصحن فيلماً سينمائياً قصيراً بعنوان حلم فنان، كشف فيه عن روح طليحية وعن إمكانيات خلق نوع في سينمائي نادر عندنا هو السيني باليه، أو البالية السينمائي، لكنه لم يهدف من وراء ذلك العمل سوى دخول مهرجان التلفزيون لعام ١٩٦٦، ولهذا لم يعرض فيلمه علي الشاشة الكبيرة. وبالمثل، أخرج نبيه فيلماً سينمائياً بعنوان الزيارة، لنفس المناسبة وفي نفس الوقت، ووقتها كنت أعاصر تجربتهما، فقد كان عملي باستديو الأهرام يسمح لي بمشاهدة تصوير فيلميهما ومتابعة عملهما علي الموفيولا، وكنت أشعر بدوع من التوتر: فلو أخفقنا، فسيؤخر ذلك خطتنا في تطوير السينما الجديدة، ربما لعدة سنوات.

مجرد انطباع!.. ويزيده قوة هو أن شركة القاهرة للسينما، وهي شركة تجارية، كما هو واضح من سياستها الانتاجية، أقول ان شركة القاهرة قد تبنت للشابين، وعهدت إليهما بتجربة الإنتاج في حدود نظم المحترفين، وبذلك توافر للصحن ولنبيه ما لا يتوافر لأي شابين؛ ميزانية كاملة، ونجوم، أي قدرة علي الحركة وعلي إيجاد الأنماط التي تجسد مفهومهما للسلوك الإنساني.

وبهذا الانطباع بدأت أشهد العرض. في نهاية الربع ساعة الأولي بدأت أتأمل، لسبب بسيط هو أن موضوع القصة الأولي، وهي قصة دنيا لله التي أعدها للسينما عبد الرحمن فهمي وأخرجها الصحن، أقول ان موضوع القصة الأولي قد بدأ يتسع لتساعاً لا يسمح بإعادة تجميع أطرافه في الثلاث ساعة الباقية. ثم ما ان انتهت القصة الأولي حتي تغير إحساسي كلية، ورأيكلي، فجأة، أمام أسوأ ما يهدد الفيلم القصير: فبدلاً من أن نشهد عملاً له وحدته اللصنوية المتكاملة، يلمو موضوعه كي يصل إلي الامتلاء في حدود النصف ساعة، وجدنتي أمام فيلم طويل، أعطاه المخرج حقه من التطوير، ومن التقطيع في البداية، لكن ما كاد يصل إلي أقصى درجات الانفعال، حتي وجد أن الوقت قد انتهى، وعلي الفور، أخذ يحشر باقي الموضوع في بضعة مشاهد سريعة.

## كيف وصل الصنم إلى هذا المأزق؟

في اعتقادي أن السبب الرئيسي يرجع إلى البناء الدرامي الذي اختاره السيناريست. فهو قد بني فيلمه علي ركائز الفيلم الطويل التقليدي (دون أي محاولة للاستفادة من تجارب السينما الحديثة، حتي في درامية الفيلم الطويل)، وعلي هذا قسم الموضوع إلى المراحل الثلاث التي تسيطر عليها الأعمال الكلاسيكية، مسرحية كانت أو سينمائية: فهو يبدأ بمقدمة، يكثف فيها عن الجو العام للبيئة، وعن الشخصيات، ثم في بداية الثالث الثاني للفيلم يدخل الشخصيات في بؤرة التفاعل مع ما حولها من شخصيات وظروف، وفي النهاية يعطي ما لقيصر لقيصر، وما لله لله.

وعلي عكس ذلك تماماً نتحقق وحدة الفيلم القصير. فهو مجرد موقف: مجموعة من العناصر الجزئية، هي شذرات حياتنا، يعاد بناؤها في نسج يتم في وجدان شخصية واحدة أو يتكشف من خلال حدث واحد. فنحن هنا أقرب إلى بناء القصيدة أو إلى بناء السوناتا.

والواقع أن الموضوع الذي عالجه نجيب محفوظ يسمح تماماً ببناء الدراما السينمائية علي هذا النحو. فنحن نواجه إنساناً يستيقظ فجأة علي معني وجوده، وأثناء هذه اللحظة تتغير مقاييس الأشياء، وتتغير رؤياه للواقع، ويتغير هو. أي انها عملية نفسية كاملة. كيف تمت؟ كيف وصلت إلي درجة الانصهار؟ ان مراحل هذه العملية هي ما يشكل الموقف للواحد المفروض ان يجرسه لنا الفيلم القصير. علي الأقل، هذا إذا أراد السيناريست وأراد المخرج أن يقدم لنا نظرة معاصرة للواقع، بمعني انهما لا يعتبران ما يحدث للإنسان مجرد حوادث مفرقة، مجرد هدف يثير فضولنا، وكل الهدف من عرضها هو أن ينتهي المتفرج إلي هذه النتيجة: أنظر!.. كم هي غريبة أوضاع للحياة!.. ان هذا كله قد تناولته السينما القديمة، وتناولته الروايات القديمة (بل النوع التجاري منها)، أما الفن الكبير، فهو يهدف إلي

تحويل أبسط حدث إلى قضية مصير: فإمام يحدث هذا للإنسان، لأبسط إنسان، فمن حق أي واحد أن يصبح علي وعي بالظروف التي تسابقت لخلق هذه الأوضاع.

وكل أعمال نجيب محفوظ في السنوات الأخيرة تتجه نحو هذه النظرة المعاصرة للإنسان والواقع. فكيف لم تنعكس هذه النظرة في الفيلم؟

مرة أخرى، لأن السيناريو استمد ركائزه من بناء الفيلم التقليدي الطويل. ولهذا، وبالدقة ابتداء من نصف الفيلم، أي منذ لحظة سفر صلاح منصور مع ناهد شريف إلى المصيف. وانفجار ما كان مكبراً في عالمه الداخلي، منذ تلك اللحظة، تبدل بناء الفيلم تماماً.

ولقد كانت في يد السيناريست مادة إنسانية ثرية، وخصبة، تسمح تماماً بخلق قصيدة سينمائية. وأقول قصيدة سينمائية لا علي سبيل المجاز، بل بالمعنى العلمي لهذا النوع من الأعمال السينمائية التي تقوم علي دقات متوالية في شعور إنسان من خلال اصطدامه بالواقع ابتداء من لحظة معينة، قد تكون تغير مفهومه عن الحياة، أو رغبته في الهرب من الحياة، باختصار، ابتداء من اللحظة التي تكون فيها أمام موقف إنساني علي وشك أن يتجمع.

وفي القصة الأصلية يوجد هذا الموقف. فهناك شخصية واحدة، شخصية رئيسية، هي هذا الساعي الذي قصني نحو أربعين عاماً في ديوان حكومي كل ما فعله فيها انه ظل يحمل الأوراق وصينية القهوة والشاي من مكتب إلي مكتب، وقام بألف مشوار ومشوار، وصعد السلم آلاف المرات، وتلقي آلاف الإهانات، ولم يسأل نفسه مرة واحدة: ما الذي أخذته من الحياة مقابل ذلك؟. لكن هاهي مجموعة من الظروف تتفاعل، بينما هو يقترب من الشيخوخة. لتضعه وجهاً لوجه مع هذا السؤال: لماذا عشت كل هذه السنوات؟. ومن هذه الظروف وصوله إلي سن اليأس، واستيقاظ رغبات حادة في



نفسه، ترجع إلي ازدياد تشبُّهه في الحياة، ولا يوجد في بيته ما يشبع رغباته، فزوجه تقترب من الشيخوخة هي أيضاً، ولهذا تتخذ التفاصيل البسيطة مظهراً كبيراً في نفسه، فمثلاً، هناك في المقهى الذي يجلس فيه بائعة اليانصيب، وهي ذات سحر ودلال لا يقاومان، أنها تشده إليها بانقضاء جسدها، وليونة حديثها، وتوصله إلي أقصى درجات الشبق. وهناك، أيضاً ذلك الموظف الشاب الذي يعيش في مسقوي الأرستقراطية البرجوازية، مع أن راتبه لا يسمح له بشقة من حجرتين، والسبب هو أنه قد باع شبابه لأرملة تتولي الإنفاق عليه، ومن مالهها يعريد ويقامر ويتمتع بأشهي النساء. وهذه الأسباب، وغيرها، تضع هذا الساعي في بؤرة تحولات غير متوقعة: وذات يوم، بينما يذهب إلي البنك ليحس برؤاتب الموظفين، تصعد كل تلك للرغبات المكبوتة إلي السطح، فيقرر أن يأخذ هذه النقود، وينفقها علي نرجس بائعة اليانصيب، ويعيش معها بضعة أسابيع في مصيف، تماماً كما يفعل زوج الأرملة، وكما يفعل أي شاب، وليحدث ما يحدث.

ان ترفيع هذه التحولات، بحيث تتابع في حركة تصاعدية، في شكل جزئيات مزدوجة (أي ما يراه الساعي من تناقضات، ثم رد الفعل الذي يحدثه ذلك في نفسه) هو ما ينبغي أن يقوم عليه الفيلم القصير. ولو أن السيناريست اكتفي بحصر الموضوع في لحظة تكثيف هذه الجزئيات في وجدان الساعي، وانتهي بنا إلي تحوله: إلي انهيار القيم القديمة في ذهنه، وإلي فقدان الأشياء لمنطقها عنده، لو ركز السيناريست هذه العاصر في موقف واحد، لكننا أمام عمل سينمائي معاصر.

وفي التنفيذ، يكشف لنا الصحن عن أهم إمكانية لإخراج هذا النوع من القصائد السينمائية، وأعني بها القدرة علي اختصارات الزمن فطوال النصف الأول للفيلم، يعرض الصحن عن السرد التقليدي، بإهمال الروابط المكانية، والزمنية أحياناً، لأن وحدة الدراما عنده هي ما يطرا في وجدان الساعي صلاح منصور من تغيير. فالسرد إذن، يتتابع من وجهة نظر الشخصية: ان صلاح منصور

يشهد في المكتب ما يثيره، وعندما يذكره ذلك بحياته في البيت، لا يلجأ المخرج إلي وسائل التذكير التقليدية (كالعودة إلي الوراء أو الفلاش باك) بل تنتقل فوراً إلي البيت، بقطع من طرف مكتب في الديوان إلي طرف سرير في حجرته. وهو أسلوب يوائم الشخصية تماماً: فهذا يتابع لحظة لا قيمة للزمان والمكان فيها، فلا يوجد أي ملحق يربط هذه العلاقات.

وبالمثل، يستخدم الصحن موزانسين يحقق بكل قوة، هذا الاتجاه. انه يعتمد علي حركة كروف من الشخصية إلي البيئة، وبالعكس. فنحن نشهد، في لقطة قريبة، صلاح منصور وحده وهو ينصت، ثم في حركة بانورامية، نشهد الموضوع الذي يثيره: انهما الموظفان وقد أخذوا يتحدثان عن القمار وعن النساء، أو هو ذلك الموظف المسكين (أحمد الجزيري) الذي يستغرب لحدوث أوضاع كهذه في دنيانا (وجود علاقة زواج بين زين العشماوي الشاب وبين الأرملة إحسان شريف). ان تجزئة حركة رسم الشخصية بالكاميرا علي هذا النحو تشكل أسلوباً بليغاً، لا أثر للانفعال فيه، لرسم تحولات الشخصية، فمن وجه ينصت إلي موضوع يثير، ثم عودة إلي الوجه فنقرأ عليه ما تغير من انفعالات. علي هذا يحدد سلوك الشخصية دون أن يرغم الحوار علي الكشف عن المضمون.

وهذه أهم مزايا الصحن. وتبقى نقطة أخرى تحصل اتصالاً وثيقاً بمعيار الحكم علي الإخراج، وأعلي بها: التكوين والإيقاع الداخلي لكل لقطة. ان نهاية أغلب اللقطات تهدئ من الانفعال الذي ينشأ من تتابع حركة الكاميرا، أي الانفعال الذي يراكم بتتابع الشخصية وموضوع النظر عندها. لماذا؟ لأن الصحن يفكر إلي المزاج العصبي الذي يتحتم توافره مع هذا النوع من الميزانسين. فمثلاً أو أن شاريو اقرب فجأة، قبل لحظة تغيير الكادر بولان، من شخصية أو موضوع من أثار انتباه الساعي، لحدث تغير ضروري في إيقاع المشهد.

ويدور هذا التغيير يستحيل أن نشير سينمائياً إلي أن مرحلة نفسية قد تمت، وأنها انتهت إلى الانتقال إلى مرحلة ثانية تعود فيها الكاميرا إلى حركتها الطبيعية، ثم تكشف عناصر المكان، لتصب بإيقاع مغاير، في وجدان الشخصية.

وافتقار الميزانسين إلى هذا التدفق الحيوي في الإيقاع يجعله أقرب إلي فيلم سردي. هذا من حيث التكوين داخل الكادر. أما الكادر نفسه، أي عملية تكوينه (كادراج) فلا أدري لماذا لا أشعر بنقل الحجم، بل دائماً أجد وظوفتها معدومة. فالتكوين يتم بوضع الممثل علي خلفية قريبة، بدلاً من استغلال عمق المجال، وعندما تنتقل الكاميرا، بلا قطع، أي في حركة واحدة، من جزء من الديكور إلي جزء آخر، لماذا لا تصافى الكاميرا علي العنصر التشكيلي باستمرار؟. وهنا تظم رائحة بلاتوهات التليفزيون، بينما وسيلة الصحن سينمائية خالصة: وهي وسيلة استغلها، بإيقاع فريد في حركة الزورق ويد نرجس (ناهد شريف) تحرك الماء، واستغلها في صنعة أجزاء من الديكور الطبيعي في البلاج، وكان ينبغي أن تشكل وحدة الفيلم كله.

علي أي حال، كان عيب الفيلم الأساسي هو تطوير الموقف إلي حكاية، والتدرج بين أسلوب السرد التقليدي وبين أسلوب السينما الطليمية، ومن الأخطار التي تهدد مثل هذا التدرج هو فقدان وحدة العمل السينمائي في مجموعه.

وعلي عكس ذلك يسير محمد نبيه في قصة إفلاش خاطبة، وهي من روايت يحيى حقي. فهو أقل من الصحن في طموحه، وليس له، فيما يبدو، من هدف سوى إظهار مجموعة من مفارقات الحياة. ولهذا كانت البساطة طابع فيلمه: فهو يرسم الموضوع من مجموعة إيقاعات تنجر، بنزعة كاريكاتورية، عن مناعب المازب (عبد المنعم إبراهيم) عندما يشعل البورتاجاز فتذهب للنار في وجهه، وعندما يجلس لتلفز الإبرة في فخذه، وعندما يبحث عن طبق في المطبخ فتساقط الأوعية كلها فوق رأسه.

والتي هنا، ونحن نسير في حركة مرحلة، اليجرو، يتصابق الإيقاع ومقاس الكادرات (كلها كادرات منيقة في بداية الفيلم لتشير إلى حياة العازب) والأسلوب السهل الممتع في حركة الكاميرا، كلها تتسابق لوضعنا في قلب كوميديا. عادية حقاً، من حيث الشكل، إلا أنها تشير إلى أننا أمام عمل مخلص. لكن بعد أن نتخطى مرحلة دخول الخاطبة في حياة العازب، وبعد أن نشهد معها ومعه مجموعة من العرائس، جسد المخرج أوضاعهن بكاريكاتورية ممتازة، نجد أنفسنا، فجأة، أمام تحول غريب في السياق الدرامي: فالحركة تتوقف، والدراما تهرب من الموقف، ومن الشخصيات، وتقف ليلى طاهر لتلقي علي عبد المنعم إبراهيم وعلي الجماهير وعلي محمد نبيه نفسه درساً في حقيقة علاقة المرأة الحديثة بالرجل، والتي أي حد يبدو مضحكاً وغريباً لجوه إنسان إلى خاطبة لتختار له الإنسنة التي سوف تشاركه الحياة مدى العمر.

ما الذي يوحي إليه هذا القطع المفاجئ في السياق الدرامي؟. كما خشي الصحن من خطورة معالجة دنيا الله بأسلوب حديث، يجمع جزئيات الواقع في وجدان الساعي، خشي نبيه أيضاً من الاستمرار في أسلوب المرح الساخر الكاريكاتوري إلى النهاية. وما سبب هذا الخوف؟. أننا أمام ظاهرة خطيرة: فما أن نعطي الشبان فرصة للعمل كمحترفين، حتي يحبسوا دفعاتهم الفنية في نفوسهم، ويمزجون تطلعاتهم الحقيقية بلوازم التقاليد السيئنامية التي نشأت في ظل الإنتاج التجاري الرخيص، وتكون النتيجة هي أن نبحث عن شخصية الشاب فيما أخرجه فيصعب عليك أن تستخلص سماتها المحددة.

والسينما الآن، إما أن تكون ثورية مائة في المائة، أي لغة تعبير إنسانية عن واقعنا هذا، بلا افتعال، بلا ميكانيكية، بلا تقاليد سرد تستخف من الإنسان وتحول حياته إلى حدوة، وإما أن تكون

تصوير مشاهد لملء علب الأفلام بعبوات كي تحفظ في مخازن شركة التوزيع، ويحبس معها ملايين الجنيهات التي اقتطعت من احتياجات هذا الشعب الذي يواجه أخطر مشاكله المصيرية . وعلي الإنتاج أن يختار بين الاثنين، وعلي الشبان أن يقرروا إما التزامهم بالسليما كفن إنساني أو رغبتهم في أن يلحقوا بسلالة من يستخفون بالإنسان.

**مجلة "السرح والسينما"**

**مارس ١٩٦٨**



## رسالة من امرأة مجهولة

حينما كتب ستيفان روايته رسالة من امرأة مجهولة كان يهدف إلى إبراز معنى إنسانى، كبير هو أننا كثيراً ما تكفى بالنظرة العابرة إلى من نرتبط بهم، وكثيراً ما نوصد نفوسنا عن فهم عالم الآخرين الداخلى، بينما وراء كل واحد منهم مصير إنسانى بأكمله. ولهذا نجد، فى قصة سفايج فتاناً بوهيمياً، يقضى كل ليلة مع امرأة وفى الصباح ينساها تماماً، ويتطلع لأخري فائلك عنده للاستهلاك. وقد يكون هذا أمراً عادياً بالنسبة للمحترفات، إذ لا يتطلن لأكثر من ذلك. لكن ماذا يحدث لو وجدت فتاة تأخذ هذه العلاقة بمأخذ الجد، وتجعلها كل شئ فى حياتها، آمالها وعولطفها وأمانيتها؟ إننا نجد فتاة رومانسية تقع فى حب هذا البوهيمى، وتحمل كل شئ فى سبيل عولطفها، حتى معاملته الحقيمة لها، عندما يطلبها فتاة من فتيات الليل، فحاول أن يمنحها أجر ليلة. وهذا الطراز من الفتيات نادر تماماً، لا يمكن أن يوجد إلی فى قصة لسفايج، ولا يمكن أن يوجد إلا فى أوروبا الغربية والشمالية. وإذا كان سفايج

قد تناول هذه الشخصية بالتحليل الروائي، فما ذلك إلا لكي يظهر لنا جانبا النزوع في المرأة، لا باعتباره خطيئة أو سلوكاً منحرفاً، كلا، وإنما لكي يكشف لنا إلى أي حد تتصارع نداءات الحياة في النفس البشرية، فتحمو سيطرة الذهن الميكانيكية، وتدفع الكائن دفعا إلى الفراط العاطفي بآخر في لحظة حب هي كل شيء في الوجود.

فدعة فلسفة هنا، وثمة تحليل نفسي للنزوع والهري. وبدون ذلك لا قيمة لعمل سفاج علي الإطلاق.

ومع أنني ضد الاقتباس، لأنني أؤمن بأن الفن ضرورة تملئها رغبة البشر في التعبير عن أنفسهم، وبأن هذه الضرورة تحتم علي فنونا أن تتبع من مجتمعا، ولأنني أؤمن بأن كل محاولة للتصوير والإعداد هي دليل علي إفلاس الفن عندنا، مع كل هذا فقد حاولت أن أنظر إلي هذا الفيلم كمحاولة لإخراج نص أدبي كبير للسينما المصرية. وعلي هذا الافتراض كنت أتابع الفيلم، فوجدت الفناة المصرية تترك أهلها وتساfer وحدها، ثم رأيتها بعد أن حملت من الفنان تجد عطفاً من عمها القاهرية، بل كانت العمة تصدر عليها، وأخيراً رأيت الفناة المصرية تسلك سلوكاً تارة أشبه بسلوك البلد العبيطة، وهو شيء يختلف تماماً مع شخصية سفاج التي نقص حبها وتبدو كالمشهيدة، وتارة تسلك سلوك فانت حمامة التقليدي، أعلى الفناة المظلومة ضحية ضغط البيئة. وعلي هذا جاءت شخصية الفناة (لبني عبد العزيز) في منتهي الفرانكواراب ورغم كل خصائص لبني التي أعرفها من خير مثقفانا، ومن أطوع مثقلنا في امتصاص درامية الموقف، فقد جاءت شخصيتها عديمة القوام. فما سبب ذلك؟ في رأيي أن جميع من ساهموا في الفيلم قد حاولوا تفصيل الموضوع ليلائم فيلم بطله فريد الأطرش، أي





الموسيقار الذى تتطلع إليه الفتيات، فلا يكثر بحواظهن بل يعاملهن معاملة قاسية (فى الأفلام طبعاً) وفى النهاية يخزج بالفتاة التى تفهمه. والواقع أن اللعبة أصبحت مملة، لكن الغريب حقاً هو أن يجذب إليها شاب تعلق عليه الآمال فى تطور السينما، هو فتى زكى، كاتب السيناريو، ثم تجرف أكثر مخرجينا وعياً، وأعلى به صلاح أبو سيف. ومع أن الفيلم يكشف عن كل خصائص صلاح فى الإخراج، ومع أننى نمتعت بقطعات نادرة، كهذه اللقطات الجريئة من أعلى، حيث تسيير الفتاة مع التلميذات فى البداية، وحيث تهبط السلم وقد انهارت قواها بعد اكتشافها لبوهيمية من تحب، ومع تحرر الكامييرا من المونتاج الآلى المدرسى (تعارض توازى) وتحركها فى كادرات متسعة (كقطعة الكوبرى حينما تحاول لبلى الانتحار)، مع كل هذه الخصائص التى تذكرنى بأسلوب المدرسة الفرنسية الحديثة (وهل أنسى مشهد استسلام لبلى فى الظلام، بمعالم الشبق على وجهها، ثم تعارضها بأنوار الصواريخ الصناعية؟) فقد عجز للمخرج عن أن يجعل من القصة الأساسية عملاً فنياً، كما عجزت مواهب لبلى وفتى زكى عن أن تخلق شيئاً من لا شئ، رغم أغنية فريد الرومانسية المتطورة: عذاب.. عذاب.. عذاب..

ألم نقل دائماً: بلا موضوع لا فن، وبلا وعى بالواقع، ويمشاكل الناس ومشاعرهم وآمالهم، لا موضوع !.

"الأهرام"

١٩٦٢

## المعجزة

يلتبت لنا فيلم المعجزة حقيقة كبيرة، هي أن أزمة السينما كانت ترجع إلي مدهج المخرجين في تناول واقعا. فهم لا يحللون العلاقات التي تشكل الواقع، ولذا لا تتولد في نفوسهم تلك الدفعة الخلاقة التي تجعلهم يجمعون أطراف الواقع في أرضية للحدث بل التريب أنهم يبحثون عن وحدات جميلة في حد ذاتها.

وهذه هي نظرة الميكانيكيين الذين يكفون برصد ما هو مثير علي سطح الواقع. فالسينما عندهم هي نقل مفردات جميلة، تماماً كآلة الطباعة الأوفست. ولهذا كانت مأساة السينما عندنا هي أو واقعنا يتعقد، ويتعقد تتولد أنماط بشرية جديدة، تظهر الفئاة التي تعمل مثلاً والشباب الذي ظن الشهادة جواز مرور للوظيفة فلم يتمرس علي عمل وظل عاطلاً، ويظهر الصراع بين القديم والجديد في الأسرة وفي وسط المثقفين، وتظهر سحنة جديدة للعامل، تحمل معها تطلعات إلي غد مشرق، أقول تظهر قسّمات

مجتمع جديد، ومع ذلك لا ينفذ السينمائيون إلي قلب واقعا ولا يبحثون عن هذه العلاقات الجديدة ولكن ها هو حسن الإمام، الذى ظهرت فى أفلامه السابقة تلك المعالجة الميكانيكية، ها هو يقدم الدليل علي أنه بمجرد ما يتجه المخرج نحو الواقع، فإن مهمته لا تصبح استعراض ثياب وأثاث وسيارات، بل سيضطر إلي أن ينور بالكاميرا حول أطراف الواقع، سيضطر إلي تحليل عناصر بيئة اجتماعية، وبالتالي إلي تقديم نماذج بشرية تنبع من هذه البيئة .

وفى المعجزة دارت الكاميرا حول حى سيدى كمال الذى يسكنه النشالون والقتلي والعاشرات. ومن الحى برزت نماذج بشرية أهمها النشالة (شادية) وأبوها (فاخر فاخر)، والعاخرة التى هربت (روحية خالد) والمجرم العتيد (يوسف شعبان) وزوجة أب النشالة (سلوي محمود)، وكلها نماذج بدت حيه فى الفيلم تتكلم لغة النشالين والقتلي، وتسير وتفكر فى حدود مطلقها العامى التلقائى وفى مقدمة هذه النماذج كانت شادية. لقد جسمت شخصية الفتاة للخشة لغة وسلوكاً الطيبة حينما تعود إلي بيتها، فتدفع إيجار الشقة (مما نسلته؟) وتدافع عن أبيها بكل قواها، والتي لا تجيد تكديك الحب كبنت الطيبة الوسطي، فتعرض نفسها فى استسلام فطرى علي المهملس الذى أحبه، ثم تقرأ الكونشينة وكلها توتر لتعرف: أيجبنى حقاً؟. باختصار لقد رسمت شادية كل أبعاد نموذج النشالة وكذلك سائر شخصيات حى سيدى كمال ولو اكتفي المخرج بتوليد المأساة، مأساة واقعا اليومى، من اضطراب هذه الفئات إلي احتراف الإجرام لكى تعيش، بينما هم جميعاً طاقات بشرية قادرة علي العمل لكنا أمام فيلم فريد. لكنه جمد الموضوع لسببين: أولهما هربه من مواجهة الواقع باللجوء إلي شخصية الفتاة الأرستقراطية (فاتن حمامة). فرغم أنه جعلها صحفية لكى تنقلها شادية ولكى تقوم بتحقيق صحفي فى حى النشالين إلا أن حسن الإمام حبس فاتن فى ديكورات فيلا جدها (حسين رياض) بالزمالك. ومن هنا جاءت شخصيتها (ولا أقول تمثيل فاتن فهو مجرد دأماً) مهزوزة لئلا كيف تترك خطيبها لتبحث عن مشكلة نشالة؟



شادية في فيلم « المعجزة » ، اخراج حسن الإمام

كذلك لجأ حسن الإمام إلي خاتم سليمان ليحل مشكلات الدراما بدلاً من أن يعمقها؛ لقد جعل خطيب الصحفية ابناً لعمها (عمرو الترجمان) لكي يسهل اللقاء بينهما ثم جعل تحقيقات الصحفية تلقي صدي في نهاية الفيلم لدي المسؤولين، فيصدر قرار بهدم حي النشالين، وبذلك تحل مشكلة شادية. والمسألة هي بكل بساطة أن العقيدة القدرية التي تترك الصدفة تحل مصير البشر لم يتحرر منها المخرج، كذلك لم يتحرر من عقلية الصدايمي التي تتركب مفردات جميلة لو نظرنا إليها علي حدة.

## الأهرام

١٩٦٢

## على ضفاف النيل

للإنتاج المشترك مع أى بلد أجنبى مزية واحدة، هى أنه يمهد الأرض لمنافسة شريفة بين سينمائيينا والسينمائيين الذين وصلوا إلى مستوى رفيع، إذ سيضطر مخرجونا ومصورونا وممثلونا إلى تخطى الجهد الروتيني، جهد الحرفيين، ويحاولون توجيه طاقاتهم للحاق بزملائهم الأجانب، كما أن الإنتاج المشترك يتيح فرصة نادرة لتطبيق مناهج الإخراج المتقدمة علي واقعا، فبرى فنانونا منظورات جديدة ما كانت تخطر ببالهم وهم يواجهون بيئتنا ومكنا هو الوجه الأول للعملة الجديدة أى الإنتاج المشترك. وقد كشف عنه فيلم علي ضفاف النيل، فرأينا كيف يحول المصور اليابانى مناظر عادية، من صميم واقعا اليومى، إلى لوحات تثيرنا نحن رغم مرورنا عليها كل يوم. فمثلا حينما جسم الحركة فى شارع البستان، وميدان سليمان باشا، جزأ المصور اللقطة فبدأ الناس مع السيارات من أعلي كما لو كانت المباني الضخمة تسحقهم، ثم تحولت الكاميرات فأظهرت إلى أى حد تحولت القاهرة إلى عاصمة مجتمع يعج بالحركة بعد أن كانت تظهر فى أفلامنا كصبيمة ريفية. والأمثلة عديدة فى الفيلم، وكلها تتم عن قدرة تشكيلية ينبغى أن يلتفت إليها مخرجونا، فبهذه الطريقة ينبض واقعا فى أى فيلم.

أما الوجه الثاني للعملة، فيحصر في مفهوم السينمائيين اليابانيين لقضايا الشعوب المكافحة. والحق أنني ظلت طوال الفيلم أحاول أن ألمّ خيوط واقع يحركه مصير شعب يناضل الاستعمار فلم أعثر على شيء. وربما للخطأ يرجع إلي تقديم الفيلم. فقد قالوا لنا أننا أمام قضية وطنية، فصدقناهم.

وراحت الأحداث تتتابع: لقد شهدنا عصابة تطارد أخرى، وخلال المطاردة طعن المليجي بخنجر وتكلم وهو ميت، وصرخت شادية، وهرع كمال الشناوي لجندتها، وحضنها الياباني وانفعل بمفاتيح مصرية خالصة، وانطلقت سيارات ومراكب شرعية وعربات بوليس نجدة. وإزاء هذا كله كنت أتساءل: أين الموضوع؟ أين الخط الدرامي الذي يرسم مصير شخصيات يرتبط بقضية وطنية؟ ورحت أتصفح الممثلين ولا أهتم بالأحداث فقد خطر ببالي أنها تمهد للمعركة الحاسمة مع الاستعمار، قرأت مغنية كباريه (شادية) تجتمع بشخصيات، ومنهم علمت أن شادية زعيمة وطنية في بلد اسمه اريا وأنها تحمل خطة تحرير يادها في دلالة تعييط بعنفها. ورغم ذلك، فهي الزعيمة تغني صعيدى والا بحيرى والا للهوا رماك. لكن أين كفاح شعب اريا؟ لم أكن أعرف البلد من قبل، ولذا حاولت أن أفهم الأحداث، قرأت عصابة يتكلم زعيمها بالعامية المكسرة كالفواجات، وقيل أن هؤلاء هم أعوان الاستعمار، ورأيت أيضاً كيف حاولت الزعيمة الإفلات من قبضتها، ولم تنجح في ذلك إلا بفضل ضابط البوليس المصري.

وبهذا التزييف لقضايا الشعوب، يرسم فيلم علي ضفاف النيل، من ناحية المضمون، أسوأ صورة للمعارك الوطنية ولا أظن أن شعبنا، رائد كفاح شعوب آسيا وأفريقيا، يرضي أن نتوقف ثورته علي دلالة تحملها مغنية كباريه، أن هذا المفهوم للثورات الشعوب يحطم كل دعاية لظهورنا السياسي والاجتماعي



لم يبتعد أحدهم عن حب .. بل بينت شاعرنا وأنانا العالم ..  
أولنا اننا عزفت يا بلبله شتر

# على ضفاف النيل

سقوط ما زلت لم يحدث  
شادية  
كمال الشناوي \* حسن يوسف  
محمود المليجي

بين أيديكم سينما ليلا  
برمجة ابيهاله المازن من انكلايه برمجى اوردا

عاشق زلفه ماسا ورمي بلانتي كونا كاهيرا  
عاشق زلفه ماسا ورمي بلانتي كونا كاهيرا

ديانا بالتمير




فى الخارج؁ وىشوه الصوره التى رسمناها بعملنا وىلضالنا. ولا ىمكن أبداً لشعب تحدى الحصار الاقتصادى وواجه الاستعمار فى حرب دامىة أن ىسمح بتكرار هذه المهزلة. فمن المسئول عن هذا السيناريو؟ لو كان أقطاعياً أو استعمارياً فربما أظهر كفاح الشعب بصورة أقرب إلى الصدق.

**الأهرام**

**١٩٦٢**

## الناصر صلاح الدين

لم يفتن الذين دخلوا المعركة للنقدية دفاعاً عن الناصر صلاح الدين أنهم عمل نادر من الناحية السينمائية الخالصة. لقد كان أغلب نقاشهم يدور حول الشخصيات وتناقضها أو الحوار، بينما هذا الفيلم من النوع الذى يعتمد فى البناء الفنى على أسلوب غزالى (ليريك) يقوم على التعارض بين اللقطات الصامتة، حيث الصور تولد معانى الحركة من اصطدامها، وبين اللقطات التى تتركز على حوار الممثل. فبعد أن نشهد صلاح الدين مع أنصاره يتحدث عن مفهومه للحرب وأنها وحدة الأرض، تنجى الصور لتومئ إلي هذا المعنى السلمى. إن يوسف شاهين يكتفى من مشاهد الحرب بمجلات تتابع، ثم بأقدام خيول تجرى وتدرجياً تتدافع إيقاعات الصور، حتى تصل إلي قمة فيها كل ما يملأ الشاشة عبارة عن بقع دم. ومعنى ذلك أن المخرج لم يتخذ موقف الإخراج التسجيلي للمعارك، كما يفعل أغلب مخرجى هوليوود فى الأفلام التاريخية، حيث تكتصر مهمتهم فى تجسيم مشاهد القتال. إن عمل يوسف شاهين هنا هو تنجير الطاقة الراقدة فى حركة الصور لكي تصبح لها دلالة تعبيرية لا تقل عن النص

المنطوق في الحوار. وهو يصل إلي ذلك بتغيير زوايا التصوير، كما فعل أثناء اجتماع القواد: لقد صورهم من أعلي، فبدوا حول المائدة كأنهم تروس عجلة حربية، ضحايا حرب بدورهم.

ويصل إلي ذلك بالمعارض بين حركة انتقالات سريعة ولقطة ثابتة، كما رأينا في مشهد الجنود تجتاح المكان بسرعة فإذا بأحد الضحايا يتجمد علي الشاشة وقد ثبتت علي ملامحه معاني الذهول.

ويصل إلي ذلك أيضاً بتحويل المتفرجين إلي بعد رابع للفيلم: فبعد أن صور العجلة الحربية من أسفل راحت العجلات تسير نحو الجمهور، كأنها تقتحم الصالة، ومن خلفها تكشفت مجاميع الجنود. وفي الوقت نفسه، قطع يوسف شاهين الفيلم بحيث يشعرنا بأن ما يحدث عدد العرب وما يحدث عند الصليبيين نتاج عملية تاريخية واحدة، فالكل تجرّفه الحرب، لكن ما يفرق بينهما هو أن الطرف العربي في حالة دفاع عن قوميته، بينما الطرف الصليبي عدواني غاصب، ولهذا رأيناه يجسد هذا التواكب الزمني في أن واحد: فهنا لويزا تحاكم وهناك عيسى العوام وكل هذا جعل الفيلم وحدة سيمفونية فيها الضندان يكونان وحدة كاملة هي الملحمة الكبيرة التي كانت تحرك العالم في تلك الفترة التاريخية. وعندما يستطيع مخرج مصرى أن يستغف لغة السينما الخالصة في عمل كهذا، وعندما يجعل المتفرج يستخلص معاني القومية والسلام من تكوينات الصور ومن الرموز (في صورة نسمع الصوت يقول: كانوا يتدافعون كالثديير، وفي صورة ثالثة نري البحر يهدر)، وعندما يجعل حركة الفيلم تعبيراً يفوق الحوار، وعندما ينجح في تحديد وجهة نظره تجاه القومية وحركة التاريخ، عندما يصل إلي ذلك فإنه يحدث طفرة هائلة في تاريخ السينما. لأن الأفلام التي تشتمل علي هذه الخصائص نادرة فيما عرفته الإنسانية من إنتاج سينمائي: إنها تلك التي نسميها كلاسيك سينما كايفان الريح لايزنشتين ولولا ضئف الأداء الصرّتي نتيجة لعدم إجادة أغلب الممثلين (فيما عدا أحمد مظهر وبالطبع حمدي غيث



الذى كان قمة الفيلم) للتعبير بالمقاطع الصوتية، الأمر الذى أحدث انقساماً بين حركة الجسم ولغة الحوار فحطم وحدة الشخصيات القائمة علي التوازن بين الاثنين، أقول لولا ضعف أداء اللص لأمكن أن يقال أن يوسف شاهين قد قدم لنا واحداً من كلاسيكي السينما. ولو استطاع العنصر النسائي أن يستفيد من التعبير بالصمت كما فعلت نادية لطفي لاستقام رسم الشخصيات. ومع ذلك، فكم من فيلم أخرجه الدول الكبري في مستوى الناصر صلاح الدين؟ ..

## الأهرام

١٩٦٣

## ثمة الحرية

من النادر أن يغامر مخرج كبير بإخراج موضوع كهذا، لكن يبدو أن نور النمرdash قد بدأ محاولته الأولى في الإخراج السينمائي بتحد صارخ لتقاليد السينما المصرية، وهو تحد يبدو أولاً في اختيار الموضوع: فلا توجد أحداث متوالية هنا ولا مفاجآت ولا حكاية من أى نوع، لأننا أمام موقف درامى واحد، نجد فيه ضابطاً مصرياً يعمل بالمحافظة مع الحكماء الإنجليزى فى الفترة التي كان فيها الحكماء هو السلطة العليا فى بلادنا، لكن هذا الضابط قد هزته حركات المقاومة السرية ضد الإنجليز، فأنضم إلي صفوف الثوار سرّاً، وظل يحتفظ بمنصبه في مكتب الحكماء. وفي يوم استطاع الحكماء، علي أثر عملية اغتيال لضابط إنجليزى كبير، أن يجمع كافة المعلومات عن زعيم حركة المقاومة عبد الحفيظ، ونجح بالفعل في تحديد مكانه، وعند هذا الحد لم يستطع الضابط أن يقف مكتوف اليدين، بل لقد قرر الا يلقذ عبد الحفيظ بأي ثمن.. لا لأنه صديقه، بل لأنه يمثل روح الثورة وقلبها النابض، وعندما ينجح في إنقاذه يقع هو في الأسر. ويستخدم الحكماء أقصى طرق التعذيب الوحشية لكي

يعترف الضابط بمكان الزعيم: أنه يصدر أوامره الي جنوده بأن يأتيوه بأي ستة أشخاص يعبرون الطريق، ويتركهم مع الضابط ساعة من الزمن، لورق قلبه واعترف بمكان قائد المقاومة فستعفو عن هؤلاء الناس الأبرياء الذين لا دخل لهم بما حدث. ولو أصر علي الصمت، فسيعذبهم أمامه.

والأشخاص الستة عبارة عن أم ينتظرها أولادها (كريمة مختار) وعذراء في الثامنة عشرة من عمرها (فايزة فؤاد) وعربيجي من الكادحين (محمد توفيق) وطالب وحيد أمه شهد عملية شق الإنجليز لأبيه وهو طفل (محمود الحديدي) وتاجر (عدي كاسب) ومطرب (حامد مرسى).

أنها مصائر حية إذن. ولقد أصر الحكمدار (محمود مرسى) علي أن يجعلها تحاصر الضابط وهو في سجنه لكي تحمله علي الاعتراف. وكل الدراما هنا: هل يصمد الضابط (عبد الله غيث) في موقفه، وبذلك لا يعلم الإنجليز مكان زعيم الثورة أبداً، أم يضحي بالزعيم وينقذ هؤلاء الأبرياء، ينقذ الأم وهي تصرخ منذية علي أطفالها، والتاجر ليعود إلي عروسه، والطالب ليعود إلي أمه، ولينقذ أيضا هذه العذراء التي اختارها الحكمدار ليقضي معها ليلة حمراء ويعتدي علي عفافها؟. عبارة أخري: هل يضحي بفرد في سبيل إنقاذ مصائر لا دخل لها بالثورة؟. أنه يعلم عن يقين أن هذا الفرد هو الثورة مجسدة، ولو ضيف، ولو تهاذل وأعترف فقد تسحق حركة المقاومة.

إن مقاومة هذا البطل أمام صرخات الأبرياء هي محور هذا الموقف الدرامي. ومن العلاقة بينه وبينهم تتصاعد الحركة الدرامية. فالضابط إنسان أيضا. وهو يدرك أنهم سيحبسون بعد فترة قليلة أمامه. غير أنه يصبر علي الصمت، ويحتمل ألماً أشد من التعذيب، يحتمل أن يعدموا ولا يستطيع .. هو الثوري أن يفعل شيئا. وقبل مضي الساعة المحددة، يوشك الضابط علي الاعتراف أمام الأم الجائبة تطلب الرحمة. لكن العذراء تتذكره ببطلته، تذكره بالثورة، وتمنعه من أن يهمس بأي كلمة. وفي النهاية، في





محمود مرسي وعبد الله غيث وصلاح منصور في فيلم ثمن الحرية اخراج نور الدمرداش

اللحظة التي يصدر فيها الحكماء أمره بإعدام الضابط هو أيضا، بعد أن زحف رجال المقاومة علي القلعة، يظهر تحول خطير في أبعاد الشخصيات عن الثورة: أنه حسن بك (صلاح منصور) مساعد الحكماء المصري الذي عاش لا يعرف شيئا مما يدور حوله، يؤدي عمله كآلة، وفجأة هزته وحشية المستعمرين، فأخرج مسدسه تلقائيا وقتل الحكماء. ومثل هذا الموضوع يتطلب نوعان من البناء الدرامي الدائري، تبدأ فيه عناصر الموقف تتفرع من الشخصيات السطة لتصب في بؤرة الشخصية المتوقفة عليها مصيرهم، أي الضابط المصري . وكلما صمد، كلما رجعا إلي الشخصيات نري ردود الفعل علي نفسها. فهي تواجه الموت بلا سبب مفهوم لها. ولو تحركت اتضح الموقف في وجدانها. لتساوت مع الضابط في صموده وتحولت إلي شخصيات بطولية وهذا التحول يحدث بالفعل، وبالتدريج، وبشكل للحركة الدرامية، حتي تصل إلي القمة التي يكشف فيها الكل أنهم يدفعون حياتهم ثمنا لحرية بلادهم وأن من المستحيل المساواة مع المستعمرين.

لقد أعد نجيب محفوظ و طلبه رضوان هذا الموضوع عن مسرحية للكاتب الفرنسي الجنسية الجزائري المولد والنشأة إيمانويل رويلس، وكتب حوار الفيلم لطفي الخولي، وكلها عناصر تمثل مستوى بعينه في الخبرات الفنية، هو أرقى للوجود عندنا، فكيف لعب نور الدمرداش بكل هذه العناصر ليخرج هذا اللص السينمائي الجريء! أول ملاحظة علي الإخراج أنه لم يستخدم الكاميرا استخدما تعبيريا. بل استخدمها كوسيلة أخبار بالموقف فالكاميرا لا تنتقل من وجه لوجه، ولا توجد رموز ولا رجوع للخارج في هذا الموقف الشدود المشحون الذي يدور أغلب وقت الفيلم في حجرة حوصر فيها البطل مع الأبرياء. ولهذا كنا اقرب إلي المسرح من السينما، بينما قبل هذا الموقف بقليل، أي بعد أن اصدر الحكماء أوامره باقتياد أي أشخاص يعبرون الطريق، قطع نور الدمرداش مشاهدته بحيث ترسم لنا كل

شخصية فمنهم محمد توفيق مع البطل، بجواره الذى يذكرنا بنشيكوف وهو يرسم بسطاء الناس من خلال تأملهم الساذج للمشاكل البسيطة كما لو كانت قصايا كبرى. لقد قدمته الكاميرا، وحددت أبعاده، ثم لم يبق أمام المخرج سوى أن يربط موقفه وهو داخل السجن بما يحدث في الخارج وحتى لو اعترض عن هذا الأسلوب، فكان عليه أن يجعل الكاميرا تعلق علي مصير الشخصيات. فأي تغيير في زاوية التصوير، وأي قطع في السباق يربطه برمز (وهي عملية مونتاج خالصة) وأي علاقة تتولد من التدرج بين كادر وآخر، كلها تعطينا تجسima لهذا الجو النفسى للمشحون.

ولا يقال: أن الموضوع يدور في حجرة. فهذا اختيار المخرج لوظيفة الكاميرا، لأن السينما تقدم لنا موضوعا يختصر فيه الزمان والمكان، ويختصارهما، تكسح رقعة تحليل الشخصيات، وتتكلف انكاسات الواقع فى وجدان الشخصيات، ويحول كل شئ فى الفيلم إلى انفعالات تتصاعد إلي مالا نهاية. وهو ما وصل إليه نور عن طريق آخر: عن طريق قيادة المعطلين. ومع ذلك، فالفيلم تجربة جريئة، لم تعددها السينما المصرية، ولا شك في أن أقدام نور الدمرداش علي هذه التجربة دليل علي أن السينما الحقيقية قد بدأت تسيطر بمفاهيمها علي عقول فنانينا، ولم يبق سوى تكرار التجربة، كل مرة بقصد شق طريق جديد للسينما. ولا يفوتني أن أشير إلي تجربة أخري تكمل هذه إنها الموسيقى التصويرية الرائعة التي كتبها سليمان جميل.

## الأهرام

١٩٦٤-١٠-٢



## الطريق

في السنوات الأخيرة، أتجه الروائي نجيب محفوظ إلى كتابة لون من القصص يحاول أن يعطينا، من خلال تجارب فردية، مفاهيم عامة لوضع الإنسان في العالم، بحيث نخرج من كل رواية وقد وصلنا إلى معنى ما للحياة. أو علي الأقل، إلى موقف معين نحول خلاله حياتنا كأفراد إلى قضية من قضايا المصير.

ومن أهم مزايا هذا الاتجاه- وهو الاتجاه المعاصر في الرواية الأوروبية- أنه يحل ذلك التناقض القائم بين أفكار الكاتب وبين أفكار شخصياته. فالخطأ الذي كان يقع فيه الروائيون أصحاب النظرة الشاملة للإنسان والعالم هو أنهم كانوا يجعلون من بعض شخصياتهم ناطقين باسمهم، وبذلك يبعدون الرواية عن مجالها الحقيقي، وهو تجسيد علاقات إنسانية تتولد في الواقع.

وعلي هذا الأساس نجد رواية الطريق تحكي قصة إنسان عادي، هو صابر، بما تخلل حياته من أحداث فردية تماماً، إلا أنها، في الوقت ذاته، تسير وفق بناء فني يدفعنا إلى أن نستشف، من كل موقف

يجتازه صابر، صورة كلية لوضعنا نحن في هذه الحياة . فهنا توجد ازدواجية معنى، وهى وحدها التى تجعلنا فى حركة مستمرة من الخاص إلى العام . فمثلا ، الأحداث الشخصية فى حياة صابر تصوره لنا كإنسان لا أب له، كانت أمه تعيش على التهريب وعلى حياة الليل، ولم يعرف صابر عن علاقات إنسانية سوى ذلك العالم الذى وجد نفسه فيه مع أمه . وإلى هنا والأمور تسير كما لو كنا أمام حياة إنسان طفلى، أقصى ما يحلم به هو أن يصبح بطجيا يهابه الجميع، لكن يحدث حادث بخبره عن حياته هذه ويدفعه إلى أن يقف أمامها ليتأملها: أن أمه تحتضر وفى أثناء الاحتضار، تخبره بأن له أبا، كان قد أطلقها منذ عشرين عاما، إلا أنه، مازال حيا، يتمتع بالحياة الصاخبة التى تتيحها له ثروته الطائلة .

فى هذه الأحداث التى تلمس الموقف الشخصى تنقلنا، بالتدريج، إلى مستوى آخر: إلى ما يمكن أن تسمية ميتافيزيقا نجيب محفوظ .

لقد أفاق صابر على هذه الحقيقة: لابد أن يبحث عن أبيه، حتى يكون إنسان جديراً بالاحترام، ولكى يجد المال بعد أن ضاعت كل ثروة أمه . باختصار، لقد رأى صابر أن وجود أبيه سوف يحل له كل المشكلات التى تعترض حياته . فالأب يمثل بالنسبة لصابر دعامة جوهرية تستند عليها حياته . وعندما تتابع المواقف بعد ذلك، وعندما يسافر صابر إلى القاهرة لا يحمل سوى نقود لا تكفيه بضعة شهور، وعندما يقع فريسة لفنلة المرأة الشابة زوجة صاحب اللوكاندة الرخيصة بكلوت بك ، وعندما يلتقى بطريق الصدفة - بالجانب المضاد للفنلة الجسدية، أى بالفنلة ألهام التى تعمل بقسم الإعلانات بنفس الصحيفة التى ينشر فيها إعلاناته بحثا عن أبيه، وعندما تتلاحق حركة الحياة الخارجية وتهز صابر فى قلب تلك المواقف، عندئذ نجد كل شئ يردنا إلى قضية أساسية، هى: الحيرة الأبدية التى يعيشها الإنسان وهو لا يجد دعامة جوهرية تستند عليها فى أثناء صراعاته وسط حياة لا بداية لها

معروفة، ولا نهاية لها محددة، وإنما نحن جميعاً نسير فى طريق لا نهائى، كلنا نفع قبل إن نبلغ نهايته، لكننا جميعاً، نسير.

والواقع انه لا قيمة على الإطلاق لرواية كهذه لو نظرنا إليها كمجموعة من الأحداث تروى لنا حياة بلطجى عاطل، يصبح قاتلاً فى نهاية الأمر.

فإذا فكر سيلمائى فى أعداد رواية صعبة كهذه للسيلما، فينبغى أن يمنع فى اعتباره أن ينقل لنا، بلغة السيلما، نفس المنهج الذى أسخدمه الروائى، بلغة التعبير الأدبى. أى يدفعنا إلى أن نستشف، من كل حدث، نفس الصورة العامة لقضية المصير الإنسانى.

غير أن السيناريست كان بعيداً كل البعد عن هذه الفكرة التى تتحكم فى تفاصيل الرواية. ولهذا انصرف عن الفكرة ليقع فى فخ التفاصيل.

فماذا كانت النتيجة؟. كانت النتيجة أن جاء فيلم الطريق مجرد بورترية لبلطجى. ففى الفيلم، نحن لا نعرف صابر الذى أبدعه نجيب محفوظ، وحتى حدود البورترية، نحن لا نجد مبررات لوجود هذه الشخصية كدعامة ترتكز عليها دراما سيلمائية.

طوال الفيلم ونحن نتساءل: لماذا يصاب صابر (رشدى أباطة) بهذا الجنون الشيقى الذى يلقى به دائماً فى أحضان زوجة صاحب اللوكاندة شادية؟ لماذا لا يستطيع صابر أن يميز ما فى الهام سعاد حسنى من إنسانية ورقة؟. صحيح توجد فى الفيلم نفس أحداث الرواية، لكن افتقار السيناريو إلى العمق لم يصل المتفرج إلى تبرير كاف للشخصية وهى شخصية فى الرواية حافلة بالتناقض، بل هذا التناقض هو وحده الذى يرسم الشخصية. فهذا الإنسان الذى يعيش، فى الصباح، فى تجربة حب نادر شفاف، ينسى من يحبها فى الليل، ويمارس تجربة شيق تصل به إلى حد الاحتراق، كيف يمكننا أن نلمح قسماته الإنسانية؟

والسبب بسيط: أنه عجز السيناريست عن إدراك أين تقع نقطة الارتكاز الدرامي في حياة أى إنسان وأين يمكنه أن يبدأ معالجة موضوعه ابتداء من عبوره علي هذه النقطة ثم تطويرها حتي نصل، مع نهاية الفيلم، إلى معنى شامل لحياة شخصياته.

والحق أن التمسّيح للواقع الذى وصل إليه الفيلم الطريق هو صورة لما يتكرر في كل فيلم فما زال مفهوم الواقع، في السينما المصرية، هو الأحداث التي تتسلسل وتحرك الشخصيات.

لكن مع عصرنا الحالي، مع كل ما تقدمه لنا العلوم والفلسفات بل وما تقدمه لنا التجارب اليومية في بلدنا التي تخرج من فكريات العصور الوسطى وتجهّد في اللحاق بفكريات القرن العشرين، كان يجب أن يتغير هذا المفهوم للإنسان في أفلامنا، كان يجب أن يفهم أى سيناريست أن الإنسان هو الذي يشكل واقعة، وعندما يعجز الإنسان، كفرد، عن تشكيل واقعة، فهذا توجد كل عناصر التراجيديا. وهي تراجيديا لا ترجع إلى وجود قدر أعمى يحركنا، فلا يوجد قدر أعمى يسبب الاستعمار والحرب والغلاء ومشكلات كل يوم، وإنما توجد ظروف.

ما هي هذه الظروف؟. لا يمكننا أن نفهم الواقع دون أن نكتشف عنها. وعندما نريد رسم إنسان في عمل فني، فينبغي أولاً وقيل كل شيء أن نكتشف عن فاعليته وسط هذه الظروف.

ينبغي أن تكون للسيناريست الرؤيا الشاملة للإنسان في عصرنا الحالي.

من هنا حيرة الناقد إزاء هذا الفيلم. هل يحكم عليه علي أساس أنه تجسيد سينمائي لعمل من أعمال نجيب محفوظ؟.

ومع ذلك، ففي حدود ما قبله لنا الفيلم، لا يمكننا أن نجاهل الجهد الذى بذله حسام الدين مصطفى في تنفيذ هذا السيناريو الباهت السطحي. فهناك روابط بين المشاهد نادرة، مثل الطريقة التي





سعاد حسني في فيلم الطريق احراج حمام الدين مصطفى

رسم بها حسام القاهرة وهي تنهياً لاستقبال هذا الإنسان الضال، لقد جرد المدينة من الصخب، وأستبقى بضعة شوارع، خاصة الشارع الذي به اللوكاندة، بل لم يكثر في التفاصيل هنا أيضاً. وعندما قدم لنا القاهرة من خلال ميدان المحطة، أكتفى بوضع لقطات فوقية (بلونجيه) لترينا المعالم البارزة الدالة علي العاصمة وإزاء هذا التجريد في الواقع الخارجى، كانت هناك استخدامات تعبيرية بالنسبة للشخصيات. فصابر وهو في المحطة حائر، أننا نراه علي السلام وقد تركزت عليه الكاميرا، بينما سائر المارة والمسافرون مجرد أقدام تروح وتجيء، كما أن اختيار التكوين الرائع لهذا الكادر يجعلنا نركز علي إدراك حسام لوظيفة الكاميرا كأداة تعبير أنساني وليست مجرد زخرفة.

وهناك أيضاً اختصارات الزمن: كمشهد العرية في الإسكندرية وكازدواج الصور (سيرانديريون) عندما كانت صفحات الصحيفة تتابع مع الإعلان لترقم تتابعاً مماثلاً في الزمن، ووسط الصفحات نرى صابر يصطدم دائماً بأن من يتحدث عنه ليس والده.

لكن هل تكفى إجابة التكتيك وحدها لخلق فيلم كبير؟

الحق أن الطريق يغير مرة أخرى المشكلات الجوهرية التي تمانىها السينما المصرية.

## الأهرام

١٩٦٥-١-١٣

## البوسطجي

هذا فيلم رائع، علي الأقل، من حيث لغته السينمائية، ومع خطورة استخدام الصفات المطلقة في تقييم أي عمل فني، ومع أن كلمات مثل رائع، عظيم لا تفسر شيئاً، بل تظل دائماً علي سطح الانطباعات الأولية، إلا أنني أجد ما يبرر استخدامها في الحكم علي قيمة فيلم البوسطجي.

ومن الناحية الموضوعية البحتة، يستمد فيلم البوسطجي أهميته من قدرة مخرجه حسين كمال علي أن يجيب، بعمله هذا، عن سؤال جوهري: هل يمكن للإنتاج السينمائي المصري أن يقدم عملاً جماهيرياً لا يلجأ إلي سياقها وإيقاع حركتها من دلالات؟. وهو سؤال كانت تطرحه ظروف السينما المصرية ككل، فقد كانت نادرة تماماً تلك الأفلام المصرية التي تعبر عن واقعنا باستخدام لغة سينمائية خالصة. ففيما عدا أفلاماً قليلة جداً أصلاح أبو سيف وليوسف شاهين، وفيما عدا فيلماً واحداً لخليل شوقي، هو الجبل، وفيلماً آخر لمسيد عيسى، هو جفت الأمطار، كانت ما نتججه استديوهاتنا عبارة عن حكايات، يتحدد تسلسلها بتغيير الأماكن، وتغيير الإضاءة، ولا نستشف مضمونها إلا من خلال أن نفهم ما يربط بين شخصياتها من علاقات. وفي جميع الحالات، كانت أرضية الأحداث تقدم لنا كتلة واحدة:

بمعني أن وحدة الفيلم كانت المشهد لا اللقطة، فأني موقف يبدأ بلقطة عامة الهدف منها إظهار ديكور ما، غالباً ما يكون جميلاً في حد ذاته، لا اعتقاد المخرجين بأن اختيار أروع تشكيلات المعمار وأفخر الأثاث يؤدي في النهاية إلي تكوين كادر جميل، وفي وسط هذا الديكور تقف مجموعة من الممثلين، انها تتكلم وتتكلم ولا تكف عن الكلام إلا مع كلمة النهاية، أما الموضوع الذي نتحدث عنه، فهو دراما الفيلم نفسها: ذلك أن كاتب الحوار قد وزع علي الممثلين تفاصيل الأحداث والانفعالات والأفكار، ومهمة كل شخصية أن تتحدث عن نفسها، فتخبرنا بما يدور بذهنها وتحلل مشاعرها. وموازاة لذلك، كانت مهمة المخرج أن يقطع المشهد إلي لقطات تماثل إلي حد ما طريقة ديكوياج الحديث التلفزيوني: فهو يقطع من المشهد العام إلي وجه أحد الممثلين في اللحظة التي يخبرنا فيها الممثل بجزء من الدراما، ثم يعود إلي المشهد العام، وبعد ذلك يقطع علي ممثل آخر يكمل حديث زميله، وهكذا بالانتقال من شخصية إلي أخرى يتم إخبار المتفرج بخط سير الدراما.

ولقد كان هذا الأسلوب الإخباري هو السبب الأول في تخلف الفيلم المصري. أولاً، لأنه يؤدي إلي تسطيح الشخصيات: فنحن لا نستشف طابع الشخصية من خلال سلوكها وانفعالاتها، وفق عملية كاملة، نتابع تكوينها منذ البداية حتي النهاية، وإنما تبدو الشخصيات وقد حملت أجوبة جاهزة، ولهذا فهي تتحرك أشبه بماريونيت، يتحكم في سلوكها نوع من الحتمية يفرضه تكوين عقلي شاذ لدي مخرجين وسيناريست ظنوا أن الجمهور لن يفهم إلا إذا أوضح الممثلون كل شيء، حتي ما لا تستطيع أي شخصية، لو كانت تملك بالفعل سلوكها الطبيعي في الحياة، أن توضحه لنفسها.

ومع ذلك، فخلال السنوات الخمس الماضية، أثبت الجمهور، بإعراضه عن هذا الأسلوب الإخباري (وهو أيضاً أسلوب الفيلم التجاري في أحط أشكاله) أثبت للجمهور انه يرفض تماماً أن يقضي

وقته يبدد نقوده في مشاهدة أفلام تحوله من إنسان إلي جهاز ميكانيكي، وتجاهل فاعليته وعمق حياته واتساع آفاقه الإنسانية بتحويل كل شئ إلي سلسلة من الأحداث تجري في منطقة مجهولة من واقعا.

كذلك أثبت الجمهور، بإقباله علي أفلام كبار المخرجين العالميين، أمثال أنطونيوني ووايز وكاكويانيس وكلودلويش انه يذهب إلي السينما كما يذهب محب الموسيقى إلي الكونسير وكما يذهب محب الفنون التشكيلية إلي المعرض، أي انه يبحث، خلال تجربة للمشاهدة، عن متعة فنية وعن معان إنسانية تفرلذ كلها من بنية العمل السينمائي نفسه: من روعة للتكوين ومن توازن الإيقاع ومن طريقة الميزانسين في وضع الإنسان في بيئته أو مباغنته وهو مستسلم للحظات العزلة. بعبارة أوضح، لقد انقلبت الأوضاع عندنا: فأصبح الجمهور يعرف عن السينما أكثر مما يعرفه مخرجونا التقليديين، وأول ما يعرفه هو أن السينما وسيلة تعبير.

وزاء هذا التحول الحاسم في موقف الجمهور إزاء السينما، كان علي الفيلم المصري أن يختار أحد أمرين: إما أن يمتص مكتسبات السينما العالمية، من لغة تعبير وتكنيك وميزانسين إلخ، ويطبقتها علي واقعا المحلي، كي يطبي للإنسان المصري وللواقع المصري نفس العمق الذي تعطيه السينما الإيطالية للإنسان الإيطالي وللواقع الإيطالي وننسي العمق الذي تعطيه أي سينما متطورة لجمهورها. واما يستمر في نفس العملية التي أدت إلي تبديد أموال الدولة في أبعد الأشياء عن السينما وفي انكماش سوق الفيلم المصري في وقت تحقق فيه السينما القومية في بلاد لم تعرف الإنتاج إلا منذ سنوات قليلة، كالبرازيل وأوروغواي وبيرو، نجاحاً ساحقاً لا في دورة التوزيع الإقليمي، بل علي النطاق العالمي كله، ونظرة تلقيها علي نتائج مهرجانات السينما تكشف لنا عن أن أروع الأفلام لم تعد هي الأمريكية أو الأوروبية ذات الشكل التقليدي، وإنما كل بلاد العالم قد أصبحت تجد الآن في السينما ذلك الفن الذي يرتفع بوقائع الحياة اليومية إلي مستوى السيمفونيات الرائعة وإلي مستوى لوحات كبار الرسامين.

وهذه القضية كانت، في الواقع، تشكل خلفية معينة عندي في كل مرة أذهب فيها لأري فيلماً مصرياً. ومن هنا حماسي المفرط في العام الماضي لفيلم مثل جفت الأمطار، ومن هنا أيضاً حماسي لهذا الفيلم: البوسطجي.

وهو حماس يتضاعف عندما يؤكد لنا كل كادر أن حسين كمال، في البوسطجي، قد استطاع أن يخلص من تأثيرات تيارات السينما المعاصرة التي كانت تخلق أسلوبه عندما أخرج فيلمه الطويل الأول: المستحيل. فهذا يتحدد طابع حسين كمال المميز: الأصالة.

وفيما مضى، كان ثمة معيار خاطئ يسود حياتنا الفنية في الحكم علي أصالة عمل واقعي: هو قدرة المخرج والسيناريست علي تجسيد أنماط تشير إلي البيئة الدائرة علي أرضيتها أحداث الفيلم. فمثلاً، عندما يتعلق الموضوع بدراما كهذه تدور في الصعيد، كان يكفي أن يتحدث الأشخاص باللهجة الصعيدية، وتتغابي، وتجل، وتكر مكرأ سانجاً، حتي يهال النقاد وينشئون واقعية الاتجاه. ولم يدركوا أن تجسيد الشخصيات في لوازم محددة يعني الحكم علي إنسانيتها بالإعلاء وأن تحويل الفاعلية الإنسانية إلي نوع من الكاريكاتير يؤدي إلي الحط من كرامة الإنسان ككل، وأن وراء هذا هدفاً خفياً هو الرغبة في إضحاك المتفرج علي ما يفعله.

أم الأصالة الحقيقية، فهي تتأني من قدرة السينمائي علي أن يضع الإنسان في بيئته الحقيقية في كل كادر يكونه، ويحيث يكون الهدف من هذا التكوين الإقضاء بمعي ما، بحكم علي فاعلية الإنسان إزاء هذا البيئة: هل يقلعها؟ هل يغيرها؟ هل يعي أنها تجثم عليه وتخنقه؟. ولكي يحدث ذلك، ينبغي حقاً أن تتولد كافة الدلالات من طريقة المخرج في التشكيل: أن أرض الصعيد، مثلاً، قد ظلت عشرات الآلاف من السنين أشبه بتيه مغرامي الأطراف، وفي رقع محددة، صخرية، أشبه بنبوءة صاعدة، تتكلم

الحياة البشرية، كي نمارس وجودها في شبه عزلة، لا عن العالم فحسب، بل أيضاً عما يحدث في مصر نفسها. أن روح القبيلة التي تتمثل في دورة الدم اللانهائية، نتيجة التعطش المستمر للثأر، وفي نفدس تابو من العادات والتقاليد، وفي التجمع في هبات جماعية، أشبه بغريزة عمياء، دفاعاً عن معتقدات باليه، كل هذا كان الموس الذي يذخر في عظام الإنسان المصري كلما عزلته الصعيد عن مرافق الحياة. كيف يمكن للسيلما أن تعبر لنا عن هذه الطريقة في ممارسة الوجود، وتشعرنا، في الوقت نفسه، بأن ما من أحد يدين من يعيشون هناك، لا المخرج ولا السيناريست ولا الجمهور، وأن هدف الفيلم هو أن ينتزع ملامح الإنسان الحقيقية من واقع صخري جطهاا تمتزج به، وتكون بطابعه، لدرجة أن اختلط ساكن الصعيد بما في نوره الجبال من جمود؟.

الواقع أن فيلم البوسطجي يجيب، بلفته وحدها عن هذا السؤال. فهو إذن فيلم يركز علي قوة التكوين. وعندما يكون هدف الفيلم هو إيصال معانيه بالانتقال من تكوين إلي آخر، فإن وحدته البسيطة (أي اللقطة) ستصبح مماثلة لوحدتين من وحدات الفن التشكيلي: وحدة اللوحة (من كتلة وعلاقات بين المساحات وبين ما في الألوان، أي الأبيض والأسود والرمادي وفروق الحس بينها من نغم) ووحدة النحت (النور والتجريف والكتلة وما بينها من تولدن).

وفي هذا المستوي الأول تبدو القيمة الحقيقية لديكوباج حسين كمال. وتقدم لنا اللقطات الافتتاحية مثالاً رابعاً: ان الفيلم يبدأ بلقطة لمحول القضبان الحديدية، تكبها، علي الفور، لقطة للبوسطجي (شكري سرحان) وهو بداخل عربة قطار، ثم ثلاثة للقطار وهو يدخل المحطة، بحيث نقرأ، في زاوية الكادر، اسم البلد: كوم الدحل وبعد ذلك تتوالي عدة لقطات للطريق الجبلي الوعر، نري فيها شكري سرحان في عدة مستويات، تارة ووجهه لنا، وهو يشغل مقدمة الكادر، بينما الطريق يبتعد، وتارة وقد بدأ كثفطه علي شريط يقطع الكادر إلي نصفين، النصف الأعلى لكن اللون، والنصف الأسفل رمادي فاتح، ثم ينحلي

الطريق، ويصبح شكري سرحان في أعلي منحدر يهبط علي سهل، وتدرجياً نترأى ملامح القرية الصغيرة التي نقل إليها اليوسطجي والتي لابد للذهاب إليها أن يقطع مسافة طويلة من المحطة. وعندما يبلغ القرية، لا نشهد البيوت أو المآذن أو القش أو الحقل، كما يحدث عادة في أفلام مخرجي الواقعية الميكانيكية المسطحة، ولكننا نشهد مجموعة من الفخاريات، تنابع علي مدي ما يقترب شكري سرحان من القرية، انها السمة الوحيدة المميزة لما يقطعه إنسان ذلك المكان في بيئته، فهو يحول الطين إلي أشكال فخارية.

إلي هنا يكشف هذا التقطيع عن قدرة المخرج علي اختزال العناصر المكانية، بانتقاء ما هو دال منها، واستبعاد ما هو متكرر، وبهذا التركيز يستطيع أن يوجد لنفسه لغته الخاصة: فالمركز مجرد محول فضيان لا أكثر ولا أقل، والاكتفاء بهذا يعني نفي المخرج إلي كافة مظاهر الحياة في ذلك المكان، كما أن قصر اللقطات المجسمة للقرية أو للمركز، مع طول اللقطات التي تصاحب فيها الكاميرا شكري في الطريق (ترافيلنج أمامي أو جانبي) يركز علي معنى أوسع: هو التناقض بين مشاق الطريق الخالي وبين تكرار وسام ما في القرية العامرة. اما عزل الفخاريات، ووضع البلايص في مداخل القرية، وتقديم شخصيات القرية الواحد أثر الآخر في لقطات قريبة ومع ذلك تخلو من العمومية (علي عكس كل ما تتضمنه اللقطات القريبة من معان) فهذا كله يشير إلي قدرة المخرج علي الاختيار: فالتقارب هنا يتم بين أشباه جماد، والكتائر إنما هو كتائر كمي، بدليل اتساع رقع البلايص والأواني الفخارية مقابل انكماش رقة الإنسان. وإزاء هذا اللعب بالمتناقضات عن طريق التكوين، يباغتنا المخرج بلقطة لعدد كبير من الأطفال يبتقون من قلب القرية، ويزفون الوافد الجديد. أنهم بنهليهم، وضجيجهم، دليل الحياة الوحيد في هذا المكان، ووجود علي هذا النحو يبحث سؤالاً يظل يطاردنا طوال الفيلم: هل ينتهي بهم القدر إلي نفس مصير صناع الأواني الفخارية؟



وبنفس الطريقة في انتقاء العناصر الدالة علي العلاقات المكانية في مطلع الفيلم بطور حسين كمال موضوعه بحيث يعطينا، في النهاية صورة مركبة للحياة ولل فرد وللواقع. فهو ينظر إلي كل شخصية من شخصيات فيلمه من ثلاث زوايا: من زاوية فرديته، وهذا يهتم بالأجواء الداخلية، ببيت البوسطجي للقديم الذي أجره له العمدة زاعماً أنه كان دار العمودية فيما مضى، بينما كل ملامحه مجرد خرائب تجعل الحجرات قريبة من داخل أي حظيرة، كما يهتم ببيت العمدة، مركزاً بصفة خاصة علي حجرة نوم ابنة العمدة (زيزي مصطفى)، المرافقة الطيبة القلب، الحاملة، والتي لم تخرج من بيت أبيها إلا ثلاث مرات: مرة لكي تلتحق بمدرسة أمريكية في أسبوط، ومرة عندما تذرعت بالذهاب إلي عملها كي تستطيع أن تتلقي بالشباب الوحيد الذي أحبته (سيف الدين)، ومرة أخيرة عندما فرت من أبيها، هابطة من النافذة، كي تجري في كل اتجاه، ومع ذلك ينتهي بها الأمر إلي أن تقع بين يدي الأب (صلاح منصور) وقد أغمد سكينه في صدرها، لأن للتقاليد تملئ عليه أن يقضي عليها لما اقترفت من خطيئة.

إلا أن تغفل الكاميرا في هذه الأجواء الحميمية لا يحدث إلا كنتيجة لصراعات تحدث في الخارج، ولهذا فالداخل يلعب دائماً دوراً رئيسياً في استقرار ردود الفعل التي أثارها علاقة الفرد بالجماعة التي حوله. وفي جماعة تتحكم فيها طقوس وتابوت وعادلت متوارثة لم يناقشها أحد، لأن ما من أحد يدخل الحياة عن طريق المناقشة، عندئذ يصبح من المستحيل أن نبحت عن نقطة انفصال بين أي فرد من أفرادها وبين واقع الجماعة، فالكل يعيش من خلال ما هو عام، ولئلا لا نتحدد لأي منهم قسماته كفرد. وهذا هو السبب في أن دراسة الداخل تقتصر علي شخصين اثنين، هما اللذان يعيشان دراما حياتهما الخاصة: انهما الشابان شكري ورحان وزيزي مصطفى.

وعلي هذا الأساس يتخذ بناء الفيلم شكل حركة دياكتيكية تسير من الخارج إلي الداخل كي ترقم  
ملغرة في خط الدراما الرئيسي، ثم تعود مرة أخرى إلي الخارج ليبدأ مرحلة جديدة . ففي بداية الفيلم،  
كان ضرورياً أن نعرف العلاقات التي تربط أبناء القرية، ونصل من معرفتنا بها إلي نوع من المشاركة  
الوجدانية لعزلة البوسطجي الذي أخذ جمود البيئة يجلم علي نفسه، فلم ير مهرباً من ذلك سوي الخمر  
وهوابة الصور العارية، ثم البحث عن مصادر للمعرفة الإنسانية بالوسيلة الساخرة التي يملكها، ألا وهي  
فتح خطابات الناس التي تودع بمكتب البريد، وتتبع تفاصيل حياتهم . كذلك كان ضرورياً أن نعرف  
جفاف الناس، واقترب مستوياتهم النفسية من تضاريس الصخور والتلال والسهول حولهم، كي نلمس  
ذلك الحب الذي هز أبنة الصدة المراهقة، وما أعقبه من خطيئة، ونذكر كيف أدي الجهل لا إلي تلك  
الخطيئة فحسب، بل بمعاينة الخطيئة التي هو مصدرها باجتثاث آثارها عن طريق إعدام الفناء نهائياً .

ويفضل قدرة حسين كمال علي التكوين، استطاع أن نتخطي أبعاد الشاشة الثلاثية، لنصل إلي  
بعد آخر، يرتسم حقاً في إدراكنا، فنحن لا نراه، ومع ذلك فهو يعطي البنية جسمها المتكامل وهذا البعد  
يتحقق عن طريق ميزانين يشعرا باستمرار بكافة المستويات الجغرافية في البيئة، وبموازاة المستويات  
النفسية لها . فباختيار مناطق فيها قمم صخرية، وطرق في مرتفعات، وأجزاء من سهل في أسفل، ويدفع  
الشخصيات إلي الحركة في جميع هذه المستويات، يحطم حسين كمال ما يسيطر علي أفلامنا من دهم  
المسرح، فنحن لا نعيش هنا في إحساس بأننا نشهد مجموعة تتحرك علي بعد أمتار من محور الكاميرا  
رصها المخرج بالعرض، بل نحس علي الدوام بأن كل بقعة هنا تشير إلي وجود هذه المستويات في  
مساحات شاسعة من الأرض . ونفس الإحساس لا يفارقنا ونحن في داخل حميمي بحث، كبديت  
البوسطجي أو كبديت العمدة . وأضرب مثلاً بلقطة واحدة توضح ما أشير إليه : إننا نشهد نافذة فتحة،  
وعندما تفتح يبدو منظر طبيعي يمتد في ثلث الكادر جهة اليسار، لنخيل وسهل وحركة فلاحات موزعة



في أقصى ما يحتمله عمق الصورة من درجة وضوح، أما في الخلفية المباشرة أمام النافذة، فهناك أرض مرتفعة، هي وحدها التي تدل علي ارتفاع البيت، وبين المنطقة السفلي والمنطقة العليا هناك حركة مستمرة للنساء بأثنين من أسفل إلي أعلى وبعد ذلك يقطع المخرج علي الداخل، فترى يدي شكري سرحان وهو يحرك الشيش، وبذلك ندرك ارتباط عالمه الداخلي بالخارج.

فمن الصخر والرمال والطين يخلق الذكوين أرضية توحى دائم بجمود البيئة، ولا يوجد أي مكان داخلي لا تحمله هذه المستويات، كأنها عنصر تهديد. وعلي هذه الأرضية تتحرك الشخصيات، ومن تدفق حركتها تحدث ردود فعل متوالية في نفسيتين تتعب دراما حياتهما علي التوازي: هما البوسطجي الذي بدأ يضع يده علي مأساة ابنة العمدة بقراءة خطاباتهما. ثم يحدث حدث يجعل للطين المتوازيين يندخلان قبل نهاية الفيلم: ذات يوم، بينما البوسطجي يقرأ خمسة خطابات الفتاة المراهقة، يعرف أن حبيبها قد وطد العزم علي أن يتزوجها رغم رفض أبيها، ولهذا يوجر شقة، ويدعوها إلي أن تلحق به. ولسوء الحظ، يختم البوسطجي الخطاب المقروح بختم البريد، بينما هو في غمرة انفعال شديد، بسبب ضغط الناس عليه في مكتب البريد، مما يوقعه في ورطة لا مخرج لها: إذ كيف يعيد لصق الطراف بينما علي الخطاب بداخله ختم مكتب البريد؟. وبعد محاولات يائسة في إصلاح الخطأ، ينتهي به الأمر إلي أن يعزف عن إرسال الخطاب، فلا تعرف الفتاة ما دبره خطيبها، وتكون النتيجة للمشغومة التي يعتبر البوسطجي نفسه مسئولا عنها. وابتداء من هذا الشعور بالمسؤولية يلتقي خط البوسطجي بخط الفتاة ويزدجران في قمة درامية كبيرة.

ومع ذلك، لا يكفي حسين كمال بفتح جوانب الصراع بين الأرضية الصخرية (أرضية الواقع الجغرافية وما يقابلها من أرضية نفسية لا تقل عنها صلابه) وبين النفوس القليلة الثقلة التي تريد أن يكون وجودها يعمل إنساني فلا تصل إلا إلي مأساة عجز الفرد عن تغيير واقع مصمت، كل ما فيه يدور

مماثلاً لآثار الفراعنة المتناثرة هنا وهناك (والتي لا تختفي عن أنظارنا حتي في أكثر المشاهد حميمية، وأعني به مشهد الحب الساذج بين زيزي مصطفى وسيف الدين) كلاً، لا يكفي حسين بهذا، وإنما يتصيد لحظات فائقة في حياة شخصياته، أحياناً علي مستوي الشعور الجماعي (كمشهد المولد) وأحياناً علي مستوي طرفة الغريزة الفردية، (كمشهد الإغراء بين سهير المرشدي، غازية المولد، وبين شكري أو كمشهد الاغتصاب في برج الحمام بين صلاح منصور وخادمته). والحق أن هذه المشاهد تكشف لنا عن استحالة صمود الكائنات الإنسانية علي وضعها المتحجر الذي نراه طوال الفيلم، وعن ضرورة استعارها لنفسها بسلوك ينبع من أفكارها النظرية وغرائزها (لاستحالة وجود تفكير أفضل).

وفي هذا المشاهد يتخذ الميزانسين إيقاعاً مغايراً إلا أنه يترجم، بعمق، عن لحظات الطفرة المبالغ فيها في السلوك البشري. ولتوقف عند مشهدين: أولهما مشهد الاغتصاب، وثانيهما مشهد الإغراء.

في المشهد الأول، يصير الميزانسين علي استخدام تكرين مركب يربط بين أرضية الحدث العام وبين نوايا الفرد المستترة في لقطة واحدة، فحين نري زوجة العمدة في المطبخ، ومن اللافذة، نشهد، في أعماق الكادر، صلاح منصور يصعد خلف الخادمة إلي برج الحمام. ووضع الكل في مستوي بصري يشتمل، في طياته، علي حكم تقوله الكاميرا، علي وجهة نظر نستخلصها من تشكيل الكادر، بلا حوار، وبلا تعليق. وهذه هي قمة البلاغة السينمائية. فإذا ما بدأت عملية الاغتصاب، انقسمت أرضية الحدث إلي مستويين: ففي الداخل، نشهد درجات انفعال الخادمة، بينما يتقدم منها العمدة، وذلك علي مراحل تتخذ مسار كريشندر نفسي فائق، بينما ترد التشكيلات الخارجية علي هذه السعاني، إذ نري المشهد نفسه من أعلي، من فتحة برج الحمام، والاثنان يتصارعان بالداخل، في تكوين يوحي لنا بأننا ننظف في رحم امرأة (وإن كنت أحب إيداء بعض التحفظ علي تنفيذ هذا المشهد، وعلي مشاهد أخرى، لسبب

بسيط، هو أن حسين يغرق أحياناً في الشكالية فينسي توازن التكوين من الناحية المنطقية. انه مثلاً، يصور صلاح وخادمته من أسفل، وقد بدا كأنهما يطيران في الهواء، ولا أدي أي عين تستطيع، في الداخل أو في الخارج، أن تري الشخصيتين في هذا الوضع. أن مثل هذا التكوين يفقد العمل الفني جلاله).

أما المشهد الثاني، فهو أيضاً يتبع عملية نمو طفرة مائلة لدي شكري سرحان. فبعد أن شهد البوسطجي الغازية سهر المرشدي في المولد، فارت في نفسه غرائز كبدها طويلاً، فصرّب لها موعداً في بيته. وبالفعل نجى الغازية، ويحول شكري إلي نشوة متقدة، كيف تمطينا الكاميرا نمو هذا الانفعال بالنشوة. أولاً بتحليل المكان، علي أساس تجزئته إلي وجهتي نظر: من ناحية هناك الغازية، انها لا تستسلم بسهولة، بل تدور وتهرب لتعود مرة أخرى، غجيرة الحواس، كي تلهب البوسطجي المسكين. ومن ناحية أخرى، هناك تهيوّ ذلك للموظف للحظة المتعة، فهو يجلس علي مقعد، وقد بدا نشوان، لا يكف عن الشراب وعن التطلع إلي غازية القلب. وهذا يلجأ المخرج إلي التباين في التكوين واستخدام هذا التباين لتحديد وجهتي النظر، علي مراحل تمثل نمو انفعالات كل شخصية ففي البداية نري شكري، في أقصى الكادر، وجهه لنا، بينما سهر تشغل المقدمة، وظهرها لنا. وفي لقطة تالية، يرد تكوين ثان علي الأول، فري سهر في أقصى الكادر، بينما الكاميرا خلف ظهر شكري وهو يتطلع إليها. وبموتاج متواز، تتابع حركة الكر والفر بين الاثنين، ثم ينهض شكري، فتحصره الكاميرا في كادر ثابت، بينما سهر تخرج الكادر وتدخل، في كل مرة تزيده رغبة. وهذه الإيقاعات الناشئة عن ردود اللقطات علي بعضها تشير إلي ما هو دال: كلاهما لا يقترب من الآخر إلا إذا شعر بأنه أصبح عسير المائل، فإذا ما وصل شكري إلي قمة انفعاله، تحولت حركة الكاميرا إلي نوع من المطاردة علي السلم، وعلي طول للحجرة، لا تثبت أبداً، لا تستقر، بل تفتت المكان لتصل إلي ما يشبه الدوار.

إلا أن حركة الكاميرا لا تبلغ الكريشندو، ففي اللحظة التي توشك فيها علي بلوغه، يمارضها شريط الصوت: ذلك ان الأهالي قد تجمعوا في الخارج، وتحول سخطهم (أو غيرتهم) إلي هياج جماعي إلي أصولت وصرخات وتهديد وطرق، وعند تقاطع شريطي الصوت والصورة في هذه المرحلة، يعود إيقاع المشهد إلي السكون بغنة: انه سكون تراجيدي، لا يرتفع فيه سوي صوت سهير المرشدي: لازم أمشي. أنا عارفاهم.

ومقابل هذه الديناميكية في تحليل مراحل الطفرة النفسية نشهد ديناميكية أخرى في تجسيم شخصيات أهل القرية وقد تجمعوا حول الباب. ان الكاميرا تتخذ هنا إيقاع الباليه: انها تقترب من جلاليب الفلاحين وقد تحولوا إلي سد يعوق سير الغازية، ثم تتركهم بعد أن تنشق الغازية طريقاً كي تناصر مجموعة أخرى وهي تقف في طريق الغازية. وعند هذا الحد، يتحول كل شئ إلي سياج عريضة تشير إلي وقوف هذه الجماعة ضد كل ما يعبر عن طفرة الإنسان. البنادق والجلاليب تبدو في كادر أشبه بموارض أفقية ورأسية، والرموس وهي تحصر سهير تبدو هي الأخرى عوارض أكثر صلابة. ويعد أن تشد هذه الحلقات، بالتوالي، علي الغازية، نصل إلي قمة جديدة، نصل إليها عندما تبصق سهير عليهم وهي تصبح: جتكم داهية.

وهي أوركسترية فريدة نادراً ما وصلت إلي هذا الحد في فيلم مصري. والأمثلة كثيرة في البوسطجي، نجدها في مشهد ارتياح شكري لسماع عويل أهل القرية، ثم ذهوله عندما يعرف أن النساء والأولاد والرجال والعجائز قد خرجوا ليلاً ليطلقوا الحناد بسبب موت جاموسة. ونجدها في تكثيف جو البنات، بسنجاتهن، ويعوامفهن، عن طريق حركة ترافيلنج يسير من سرير إلي آخر، حاصراً كل بنت خلف ناموسيتها، في تكريبات تجر عن عنوية ورقة بالغفنين.

وأياً كان الأمر، فالبوسطجي من أوائل الأفلام المصرية التي تشير إلى مولد السينما الجديدة في بلادنا. وهو، بالنسبة لمخرجه حسين كمال، يمثل نهاية مرحلة كان المخرج يبحث فيها عن أسلوبه وسط عشرات التيارات العالمية، وفي المعطف كما في المستحيل، بل حتى في الأوبريتات وأفلام الفيديو كالدندمة وكرنين، كان يجرب جزئيات في اللقطيع وفي الميزانسين كنا، لصدق نوابه، نزيده حماساً وشجاعة علي المصني في مغامرته إلى النهاية. والبوسطجي، علي هذا الاعتبار نفمه، يمثل بداية مرحلة في حياة حسين كمال، وفي حياة السينما المصرية. إنها مرحلة الأصالة. وكما جرب حسين في محاولاته السابقة جزئيات تشكيلية وإيقاعية، فقد جرب أيضاً عناصر بشرية اكتملت مرَاهبها في هذا الفيلم، وعلي رأسهم مشيرة.

وبالطبع ليس حسين وحده هو السبب في تكامل الشكل الفني في البوسطجي، لأن التصوير أيضاً يلعب دوره في تسقيع تكوينات الفيلم. والواقع أن مدير التصوير أحمد خورشيد والمصور مصطفى إمام قد لعبا دوراً هاماً في إبراز القيم التعبيرية في كل كادر. فاستخدام الأبيض والأسود هذا الاستخدام الدرامي يتطلب قدرة علي توزيع خلايا الكادر في درجات لونية عديدة، ويتوازن من الصعب تحقيقه لو أردنا أن نتمسك بالحجوم، وتبرز ندوة الجبل والصخر، وعدل السهل في مستوى آخر، وتتراعي الشخصيات وهي في علاقة محددة إزاء هذه العناصر وتلك. إن اللقطات ذات الزوايا العريضة (المشهد كاملاً من شباك شركي : زيزي وهي تجري هرباً من أبيها في مقفلة شارع يبدو لا نهائياً) لا تقل في توازن كثافة الضوء فيها عن الكادرات المصورة ليلاً، كالمولد بديان الأبيض والأسود فيه، وكالشخص التي تحولت إلى بقع ضوئية عندما تموت الجاموسة، وكتحويل الفلاحين إلى متاريس وقصبان وهم يطاردون الغازية.

ولا يقل الجهد الذي بذلته المونتيرة رشيدة عبد السلام عن جهد المصورين. فطلي يديها اكتسب الفيلم قيمته الإيقاعية، ومع ذلك فلتسمح لي بملاحظة بسيطة: في بعض المشاهد، كمشهد الإغراء بين



سهير وشكري، تنقل من كادر ثابت، إلى كادر ثابت دون وجود رابطة تشكيلية بينهما، وتكرر هذه الهفوة في مشهد اللقاء بين سيف الدين وبين زيزي، ولا أدري إذا كانت المسألة ترجع إلى افتقار مادة الفيلم إلى لقطات بديلة، أم أن رشيدة لا تكاد تصب طاقنها في قالب تعبيرى حتى تشدها تقاليد السينما الإخبارية إلى موقف مخلف. مجرد ملاحظة. ومثلها ملاحظات أخرى علي الإخراج: لماذا يلجأ حسين إلى كادرات تشبه الكارت بوستال، كمشهد سيف الدين خلف الورد، ومشهد الفتاة زيزي وهي علي السرير تحرك يديها في إشارة تدل علي الوجد، ومشهد شكري وهو يخاطب الجمهور ويفسر الأحداث كما كان يفعل مفسرو الأفلام في عهد السينما الصامتة؟. مجرد ملاحظات. وهناك ملاحظات أخرى تتعلق بوقوع حسين كمال في فخ الشكلية، كما في مشهد الهرج، وكما حدث في كادرات الحديقة المصنوعة. ان هذا التعلق بتكوينات جميلة في حد ذاتها يعرض وحدة الفيلم إلى خطر مروع: ففي هذه اللقطات يحدث انفصال بين خط الدراما المتحول عن تكوينات وعن إيقاعات، ويتم نوع من الانشطار بين الشكل والمضمون، يؤدي إلي شعورنا بأن ما نراه في التكوينات الجميلة في حد ذاتها مجرد شخوص ميكانيكية، وقفت أمام المصور كي يلتقط لها صورة في بوز محجّزها.

ولكن مهما تعددت هذه الهفوات في الفيلم، فما لا شك فيه أننا، هنا، مع فيلم البوسطجي، نشهد بداية جديدة لسينما مصرية عالمية الشكل مصرية المضمون. وهي نتيجة رائعة يوصلنا إليها فيلم رائع، فيلم تكاد قيمه التشكيلية والإيقاعية أن تنسيها ما في سيناريو صبري موسى من هارموني وتوازن درامي.

## مجلة المسرح والسينما

يونيو ١٩٦٨



## الفصل الثاني

### نقد أفلام أجنبييه طويلة



## الكتا

من أخطر الأعمال السينمائية هذه المحاولة التي قام بها المخرج اليوناني ميخائيل كاكويانيس فقد أصر علي أن يعد السينما النص اليوناني لمسرحية الكترا، ويحتفظ بكل بيت كتبه يوريبديس، ويصور أحداث الدراما في أطلال اليونان، معتمداً علي التصوير الخارجي، وقال له أغلب السينمائيين: كل ما ستفعله هو نوع من المسرح المصور! ومع ذلك، فقد أنجزنا هذا المخرج الذي عرفته بلاندا هاويماً للسينما بمدينة الإسكندرية ثم مونتيير يتمتع بحس شديد بالإيقاع، كلاً لم يكن ما شهدناه مسرحاً، فكل لحظة تحمل تعبيراً سينمائياً خالصاً، كيف وقعت هذه المعجزة؟. المسألة في غاية البساطة: لقد اكتشف المخرج اليوناني المعادل البصري لأبيات يوريبديس، وبدلاً من أن يترك الممثل يصف لنا ما وقع قبل اللحظة المشحونة حيث تبدأ الدراما، جعل الكاميرا تصف لنا كيف تأمرت الملكة كليتمنستر علي زوجها لجامعون قتلته هي وعشيقها ابجست لكي ينفرد الأخير بالسلطة. هنا نجد الإقاعات سريعة، فهناك لقطات قريبة ومكبرة للأيدي الآتمة، تتابع كلها في صمت مذهل، وعندما يحاول أحد المجرمين أن يشد الملك الضحية إلي مقتله، يرتفع صوت الموسيقى، موسيقى عنيفة، أشبه بطاقة انتقام قذري

انفجرت في لحظة واحدة، وهكذا نظل في ثلث الفيلم الأول موزعين بين إيقاعات الصور وبين الموسيقى التي تقوم بدور الصوت، لا في حركة تولقت مع الصور، ولكن في حركة تعارض، تماماً كنظام البوان والكوندروان في البناء السيمفوني. وفي الثلث الثاني للفيلم، رأينا الكدرا وقد طردتها أمها من القصر واصبحت زوجة شكلاً لراعي أغنام تمشي معه عذراء هي وينات ارجوس، وفي هذه المرحلة، نجد المخرج يحافظ علي البناء الداخلي للدراما القديمة: فالمفروض أن البنات هن جوقة المنشدين (الكورس) التي تعبر عن اعتراضها علي أنام الملكة الأم ونقدم لنا وجهة نظر الشعب، ولقد فهم كاكرويانيس وظيفة الكورس تلك، فاستمد منها الجوهر، ثم عالجها سينمائياً، بتوزيع أبيات الشعر (بل ويضع مقاطع فقط) علي الفلاحات، ثم بتقسيم حركة الكاميرا إلي قسمين فهي بانورامية عندما تتعلق المسألة بوصف المكان وحياة الرعاة، تماماً كما في أبيات يوريدس، وهي نفسية (لقطات قريبة ومكبرة) عندما يضطر إلي إظهار ردود الفعل علي وجه الكدرا، في حزنها، في أملها اليائس الذي تطقه علي عودة أخيها أورست لينتقم لأبيهما الشهيد، وفي النهاية، تصبح الكاميرا هيستيرية، لأننا نشهد الأخ والأخت في حالة توتر حادة، يريدان الانتقام لأبيهما ويصلحمان بأن من سيقتلان هي أمهما، ولا يريانا المخرج عملية القتل، وإنما يحجه إلي الكورس، فإذا بالكاميرا تتوقف إزاء وجه كل امرأة وهي تصبح: لم نر جريمة كهذه في التاريخ. وما أن تضع المرأة يدها علي عينيها حتي تدور الكاميرا حول محورها فإذا بالمرئيات تدور في نطاق الشاشة كلها، وهكذا ينتقل المخرج من وجه امرأة إلي أخرى وفي الوقت نفسه تدق الموسيقى دقاتها الرهيبة محيرة عن القدر، ويتجسم الريف اليوناني، وتحليل عناصر المكان وتحويل كل بيت شعر إلي صورة من الحياة اليونانية خرجت المسرحية من خشبة المسرح لتصبح سينما، لكنها ليست أي سينما، ولكنها السينما في صورتها الكلية، باعتبارها فناً شعبياً تكليكه يرغمنا علي التعبير عن الحقيقة



ايرين باباس في فيلم الكترا اخراج مايكل كاتويانس

الموضوعية، حقيقة أن أفعالنا مرتبطة بالظروف التي حولنا، وأن كل حدث نتاج صراع بين نقيضين، ومن هنا نبدأ السينما وظيقتها في المجتمع: انها تخرج عن دائرة التحليل النفسي لتربط الإنسان بمجري اللحظة التي يعيشها، وفيما مضى، كان المسرح اليوناني يقوم بهذه الوظيفة: فالكاتب يعرض وجهة نظر الشخصيات الممثلة للأبطال، ثم يعارضها بوجهة نظر الجماهير التي يمثلها الكورس، أما في عصر انتصار الجماهير فقد أصبح الكورس في الشارع، في الواقع المباشر. ومن محاولته لفهم الحقيقة ومن التعارض البادي في السلوك الذاتي للأفراد يفجر الصراع الدرامي. وهذا ما أثبتته كاكوبانييس بإيجاد لغة معاصرة تحل محل لغة الكلاسيكيين هي لغة السينما، وإذا كان الإنسان قد تخلص من حتميات الخيب عصب دراما الأمس، فما زال يصارع ضد حتميات التطور الاجتماعي، عصب دراما اليوم.

**الأهرام**

١٩٩٢/٨/٣١



## اشترت أبا

منذ سنوات، ظهر تيار الموجة الجديدة في السينما الفرنسية ليحاول تثبيت وظيفة السينما في حياة ملايين الناس، باعتبارها وسيلة لإظهار مواطن الحركة في كل شيء: في الانفعالات، في مشاهد كل يوم، في علاقة الإنسان بالطبيعة، في وسائل الإنتاج الحديثة، فبالصورة يتحدث السينمائي كما يتحدث المعلق الصحفي أو الأديب بالكلمة، ولا حدود لحديثه: إنه يستطيع أن يعطينا رأيه عن الزحام أو عن ثوب أنيق أو عن ممارسة السأم في مفهومي. في كلمة لقد أرادت الموجة الجديدة الفرنسية أن تجعل من السينما فناً خالصاً لا يركز على المسرح ببنائه الكلاسيكي، حيث لا تدور الأحداث إلا حول بطل مميز، ولا يركز أيضاً على الرواية، حيث يوجد انتخاب خاص لأحداث تخدم أبطالاً أيضاً.

ولقد كان رد فعل للموجة الجديدة الفرنسية شديداً في كافة الأوساط السينمائية في أغلب بلاد العالم. فقد ظهر تيار السينما الحرة في إنجلترا، كما ظهرت جماعة الثقافة الفيلمية في أمريكا، وكذلك الموجة الجديدة في إيطاليا لتساير كلها النقلة الأخيرة التي أحدثتها السينمائيون الفرنسيون الجدد. وكان

من المتوقع أن يبدي السينمائيون السوفييت نوعاً من التردد والتأمل الطويل، إزاء ذلك التحول الخطير في مفهوم السينما، لكن الغريب أن تكون استجابتهم فورية، هم الذين يخضعون السينما لأسس صارمة، قريبة جداً من قوانين الرياضة، ولها تقاليد عريقة، بدأت منذ وضع إيزنشتاين قواعد المونتاج التي تكشف عن العلاقة الجدلية في أي ظاهرة ومنذ طور دوفجنكو هذه القواعد فأحدث نوعاً من الغنائية الجماعية.

وفي العام الماضي، ظهرت بالفعل جماعة من الشباب الجدد، يريدون للسينما أن تنفذ إلي دافع الحياة اليومي، وتعاين مصائر بسطاء الناس، وكان رأيهم أن الحياة في الاتحاد السوفييتي قد تخطت المرحلة التي كان الناس يتطلعون فيها لأفعال الأبطال والزعماء والقادة، وبالتالي لا ينبغي أن تدور الأفلام حول أنماط أعلي في سلوكها وفي أفكارها.

وبهذا المفهوم واجه المخرجون جريجوري دلتينيللا (مخرج فيلم جولة في موسكو) وزاخاريوس ونعيموف وإيليا فريش الواقع السوفييتي الجديد، جاعلين من الكامييرا وسيطاً بين الناس وبين الظواهر التي تتراكم حالياً في حياتها، فرواسب السبائية، وما يتفرع منها من بيروقراطية وتفضيل للإنتاج علي الإنسان وإهمال لنعمة الفرد الداخلية إذا كان بسيطاً.. كلها موضوعات تشكل دعامة الموجة الجديدة السوفيتية.

ومن بين هذه الأفلام يبرز فيلم اشتريت أبا للمخرج إيليا فريش كنموذج يتركز فيه الاتجاه الجديد. فلا يوجد هنا موضوع بمعناه التقليدي، وإنما حركة الحياة. وهي حركة لا يسير سياقها من تلقاء نفسه، فليس هدف المخرج أن يقدم كارت بوستال تقليدي لهذا الحي أو ذاك، وإنما يريد أن يناقش، بلغة السينما، علاقة ذلك بالناس. وهي علاقة تزداد عمقاً إذا عرفنا أن وجدان طفل هو الذي يلتقطها. والطفل



اشهریت آبا اخراج اليا فريز

هنا هو الذي يربط لنا الواقع السوفييتي بنظرتنا نحن المتفرجين: أنه طفل حاد النكاه، بدأ يعي الحياة مع هذا السؤال: هل لابد لكل طفل أن يكون له أب؟ ذلك أنه يديم الأب، وأمه التي تعمل على الآلة الكاتبة مشغولة عنه بعملها ومدرسته لا هم لها سوى إصدار الأوامر له، وكل ما حوله يشعره بأنه لا يوجد من يهتم به حقيقة، ولهذا يهرب من هذه العلاقات إلى أعلى شجرة مثلاً، ويدرك لنفسه العنان: يسرح ويتأمل الناس تحته ويفلس واقعه بوجوده، بوجود طفل لم يحوله صراع العمل اليومي إلى قالب. إن كل ما في نفسه لا يزال بكراً، وهذا ما يجعله يتساءل عن الأشياء للعادية التي لا يظن الناس إلى وجودها في حياتهم. وما هو يصل إلى سؤال منضم يوجهه إلى أمه: من أين أتيت أنا؟ إن الأطفال حولي لهم آباء، فكيف أتيت بي أنا يا أمه وليس لي أب؟. وتجيبه الأم من خلف الآلة الكاتبة بإجابة غير مكرثة. ولكنه يأخذ المسألة بمأخذ الجد، ويسألها: هل اشتريتي يا أمه من محل؟ ولكي تتخلص مما تحسبه ثثرة، تجيبه بالإيجاب. وإلى هنا وتستيقظ في نفس الطفل رغبة حادة في الحصول على أب من المحل الكبير بالمدينة، رغبة تغور في شكل حلم، ثم تتحول في حيز الواقع، إلى مغامرة كبيرة بالنسبة لطفل لم يعبر إشارة مرور في الشارع الكبير، ويواجه كل ميكانيزات المدينة، وما أن يصل إلى المحل الكبير، حتى يجد الجميع يسخرون منه، ولا يفهم هو سبب سخرتهم، لقد قالت له أمه أنه في وسعه أن يشتري أباً من محل، وما تقوله أمه هو اليقين. ولا يخلصه من الأخطار التي يتعرض لها سوى شاب وسيم، يحمل وجدان الحياة الجديدة، فيطبع رغبة الطفل، ويسلم له نفسه باعتباره الأب الذي اشتراه حقاً من المحل الكبير.

وربما لأول مرة في السينما السوفييتية نجد الإخراج يسير على أساس تجزئة العلاقات بطريقة تسمح بتفجير الشحنة الغنائية في مادة كانت تعتبر مادة تسجيلية في السينما السوفييتية. فالمرور وازدحام الطرقات والأشجار في الطرق والمباني للجديدة وتسايق الناس على الشراء في وحدة مجمعة،

كلها نأخذ اهتماماً درامياً هذا، لأنها تخاطب نفسية الطفل. فهي إذن لا تعرض لذاتها وإنما توضع موضع سؤال، أو موضع اتهام. ولقد ذهب إيليا فريتش إلي أبعد من ذلك، فنجأ إلي ما كان يسميه سينماثيو الطليعة (أمثال رومان وديلاك) بالباليه السينمائي. ففي أثناء حلم الطفل بأنه قد اشترى أباً من محل أزياء، وجدنا السلم الموصل للمبنى يتحول إلي خطوط سوداء ويضاء، ترقص عليها أم الطفل، وإيقاع الألوان المتدرجة من الأبيض والأسود، أي إيقاع التكوينات، يصاحب إيقاع حركة الممثلين، وكلاهما يتخذان إيقاعاً سريعاً (أكسيلريه) يوالم جو الحلم تماماً. كذلك في أثناء رحلة الطفل في المدينة، لقد تسابقت عناصر الصور لكي تصفي علي الطريق جواً مشبهاً بالعاطفة، فمن خلال زجاج السيارة، بدت المركبات تتحرك في حركة منسجبة توحى بفعل الإنسان خلفاً، فهر الذي أعطي المباني والطريق والأشجار هذا الشكل. هو الذي حول الطبيعة إلي وحدة منسجمة بعد أن كانت قوضي لا تعمل إرادته. ومن هذا كانت الكاميرا في يد فريتش ذلك الوعي الجديد الذي يربط الإنسان لا بالواقع اليومي فحسب، بل بما يشتمل عليه هذا الواقع من قضايا تهتم الإنسان ومن منظورات قد تدعوه إلي تحريك كل شيء واستخلاصه من الروتين في العلاقات ومن للجمود في الطبيعة. وبهذا يحتضن المخرج السوفييتي كافة التجارب الجديدة في السينما الأوروبية ولا يقدمها كما يفعل الأوروبيون كتمزيقات أسلوب تبين كيف يحقق السينمائي مذهبه، وإنما يربطها بواقع بسيط الناس. فالموجة الجديدة السوفييتية هي بداية السينما الغالصة. وقد خرجت من المعمل ومن الأبحاث النظرية واتجهت إلي الشارع وأصبحت تباغت أبسط الظواهر العادية لكشف عما بها من عمق وشاعرية وقيم إنسانية.

## "الأهرام"



## هاملت

لقد تكاثرت سنوات كثيرة تراكم خلالها غبار كثيف علي أعمال شكبير، لدرجة أن أصبحت كل مسرحية من مسرحياته نصاً معقداً يحتاج فهمه لعمليات تنقيب تاريخي كما يحتاج لتطبيق منهج شرح النصوص. ولاشك في أن استحواذ العقليات الأكاديمية علي شكبير هو الذي طمس الحرارة الإنسانية التي تشع من كل عمل من أعماله كذلك محاولات بعض علماء النفس والبياتولوجيا لتفسير أبطال شكبير كان لها أثرها الخطير في أبعادها عنا، لأننا لو تصورنا عطيل حالة نفسية أو هاملت عقدة معينة لانتهى بنا الأمر إلي الانفصال عن هذه الشخصيات، فحين نبحث عن أنماط تعطينا وعياً بإنسانيتنا، وتخطب وضعنا، أما اعتبار الشخصيات شاذة فإنه يهدم أساس التعاطف الإنساني بين الأثر الفني وبين مستقبله، فالشاذ ليس منا، وبالتالي لا نتجه إلي عالمه إلا بروح الفضول العلمي.

وإلي عهد قريب، كانت التفسيرات الأكاديمية، وخاصة تلك التي تركز علي التحليل النفسي،

تعتبر هاملت حالة خاصة، يتجسد فيها الشك والتردد، وكان المخرجون المسرحيون يعملون هم أيضاً

علي تعميق هذه الفكرة، أنهم يقدمون عرضهم المسرحي بحيث يعزل التفاصيل الاجتماعية التي مهدت للوضع الذي وجد هاملت نفسه فيه، ويركزون بشدة علي الحالات التي يدور فيها هاملت حول نفسه أو أمام أمه يشرها بالذنب.

ولا شك في أن المنهج الذي كان يستخدمه هؤلاء جميعاً هو العامل الأساسي في تشويه معالم هاملت الإنسان. فهو منهج ميكانيكي، ينظر إلي الحياة كما لو كانت تتابعاً لحالة واحدة ولوضع إنسان واحد ولنظام اجتماعي واحد تكرر كلها عبر العصور. ومع عملية التكرار هذه تبرز شخصيات تختلف عن الذين يكررون صورة من سبقوهم، أنها الشخصيات الخارقة للطبيعة، ومن بينها في رأيهم نجد شخصيات شكسبير.

لكن لو طبقنا المنهج التاريخي العلمي لاختلقت الأوضاع تماماً وأول سؤال نسأله هنا عندما كتب شكسبير مسرحية هاملت، كيف كانت الأوضاع في عصره؟. ونحن نعرف أن عصره كان يسجل ظهور نظام اجتماعي جديد، يقوم علي التجارة والصناعة بدلاً من الزراعة، وعلي التبادل التجاري والثقافي معاً بين الدول بدلاً من إغلاق البلاد في حدود إقطاعيات تحجبها عن الدنيا أبواب الجمارك. وكان دعامة هذا للنظام الجديد هو الإنسان الذي رفض أن يعيش بلا معنى، متوكلأً، في قلب الإقطاعية، يسبح بحمد السيد صاحب الأراضي الواسعة. إن ذلك الإنسان الجديد يرفض أن يؤمن إلا بما يشعر به حقيقة وبما يصل إليه عن طريق العقل الإنسان. ورفضه هذا يضعه في مواجهة قوي العصور الوسطى التي كانت تحيط الناس أفكاراً جاهزة، غيبية، أقصى جهد فكري فيها هو القياس الأرسطوي.

إن فهم هاملت ليس شاكاً إلا لأنه يؤمن بالسرقة الإنسانية، ولهذا يبحث ويحل ولا يستقر علي رأي إلا إذا بلغ حد اليقين. إما من حوله، عمه الذي قتل أباه واستولي علي العرش، ومعه الملكة، أم





اينوكيڤتي سموكونوفسكي في فيلم هاملت اخراج جريجوري كوزنتسييف

هاملت .. وكذلك بولوينوس مربى الشباب الذي جعل التربية في خدمة للتجسس . ورجال البلاط .. وكل الشخصيات الإقطاعية .. جميعهم كانوا يحسدون إنسان العصور الوسطى . وبين هذين التمثيلين يحدث الصراع العنيف الذي يشكل حركة المسرحية .

وبهذا المفهوم تناول المخرج السوفييتي جريجوري كوزنتزيف هذا الأثر الخالد لشكسبير وحاول معالجته سينمائياً وهي معالجة فريدة حقاً، لأنها أولاً جعلت هدفها الأساسي هو إبراز الصراع بين طالب العلم هاملت، الذي جاء من جامعة فينبرج مشبعاً بروح عصر النهضة وبين من يعيشون في ظلمات العصور الوسطى مكثفة في قلعة السنيور، ولأنها ثانياً جعلت من هذا الصراع صراعاً بين كل إنسان جديد يناضل في سبيل خلق مجتمعات أكثر إنسانية بينما هو في قلب مجتمعات متخلفة . أنه نفس الموقف الذي وقفه ثوار فرنسا في نضالهم ضد هذا الإقطاع في القرن الثامن عشر، ونفس الموقف الذي يقفه الثوار الاشتراكيون اليوم إزاء النظم الرأسمالية المستغلة . فالمخرج، بتحويله الخاص إلى العام نجح في خلق جو من المعاصرة حول ما هو تاريخي في هاملت .

ويقول جريجوري كوزنتزيف:

إذا لم أكن مقتنعاً بعصرية هاملت لما أخرجت هذا الفيلم أبداً . انني أزدري الأفلام التاريخية والإخراج الكبير في ملابس فضفاضة، أما هاملت فهو في نظري شيء مختلف تماماً . انه كما أراه ليس تراجيدياً ثاراً، ولكنها تراجيديا وعي، صراع بين كائن إنساني و كائنات لا إنسانية .

وهو صراع بجسمه المخرج بطريقة سينمائية خالصة . فالسينما تتميز أساساً بتعدد المكان لا بوحدة والتطليع الزمني إلى مالا نهاية ، فكيف يستفيد المخرج من إمكانيات السينما هذه وأمانة نص مسرحي له شروطه الخاصة ؟، ان كوزنتزيف يحصر الشخصيات التي تمثل روح العصور الوسطى في

القلعة: وفي ممراتها وفي مخدع الملك أو الملكة، وفي حجرة أوفيليا تتجول الكاميرا.. أما هاملت، فيجعلها ينتقل من الخارج إلى الداخل، لكي يظهر نفسه الموزعة بين التقديم المخدوق في مكان محدود وبين تطلعه إلى آفاق أوسع. ثم عندما يحدد الكادرات التي تكشف عن أوضاع الشخصيات فإنه يستخدم الأسلوب التعبيري: فالقضبان تحصر أوفيليا غالباً، والملكة نراها من أعلي وقد انسحقت تحت ثقل ذنوبها، وهاملت تتبعه الكاميرا في حركات ديناميكية تكشف عن انه العنصر الفعال وسط هؤلاء.

ثم هناك ذلك الاستخدام الواعي للعناصر التشكيلية ممثلاً في التنقل بين عناصر ثلاثة، هي: الصخر والبحر والدنار. فمع كل ثورة نحتدم في نفس هاملت، تنقلنا الكاميرا إلى الخارج، إلى البحر، نراه غضباناً أو ثائراً. وعندما تبدو للأساة راسخة، نجد صخور قلعة السليور توحى إلينا باستمرار صراع الإنسان الشاب وسط قيود الطبيعة، فإذا ما أصيبت أوفيليا بالجلون، تتصدع الصخور وتبدو الشقوق حتى في حديد القلعة. وعندما يضع المخرج شخصياته في مواجهة هذه العناصر التي تمثل قوى الطبيعة المتصارعة، فلا شك انه يهدف من وراء ذلك إلى تأكيد روح التراجيديا في أعلي أشكالها، باعتبارها صراعاً بين إنسان يبذل كل طاقاته في سبيل انتصار قيمة الإنسانية التي يؤمن بها، إلا أن الحياة لا تعطيه الزمن الكافي ليمضي في معركته حتى النهاية، فالطبيعة أقوى. لكن لا يطي ذلك انها تهزم الإنسان، فما فعله البطل يضرب المثل لأجيال مقبلة.

ومن المهم أن نشير إلى منهج التبعيد الذي استخدمه كوزنتزيف. فهو مع إصراره علي الدقة التاريخية، لم يضع في اعتباره سوي استخلاص روح النضال الإنساني وسط عناصر تعارض الحياة وعناصر تدعو إلى الحياة، لأنه لا يريد للمتفرج أن ينتهي من الفيلم بهذه النتيجة: كان هاملت شخصية تاريخية لعبت دورها يا لعظمته. وأأسفاه علي العصر الذي ولي، كلا.. فما يريده، بكل قوة، هو أن ينتهي إلى الإحساس بأنفسنا بقواتنا نحن الإنسانية وسط أي ظروف نصارع فيها كما صارع هاملت.

وها هو كوزننزييف يوضح منهجه فيقول:

إذا كنت أعدير هاملت موضوعاً حديثاً، فلقد أردت أن أعالجه مستخدماً أكثر أشكال الفن حداثة،  
بأنبدأ من الواقع لكي أبلغ الشعر السينمائي. ولقد ألزمت في كل التفاصيل بأن أبرز بالنقطة نهاية القرن  
السادس عشر كما استطاع أن يراها شكسبير حوله، لكن علي أساس أن أحتفظ للنفسى بهذه الحقيقة  
باعتبارها مجازاً غنائياً.

**"الأهرام"**

١٩٦٤/١٢/٢٠

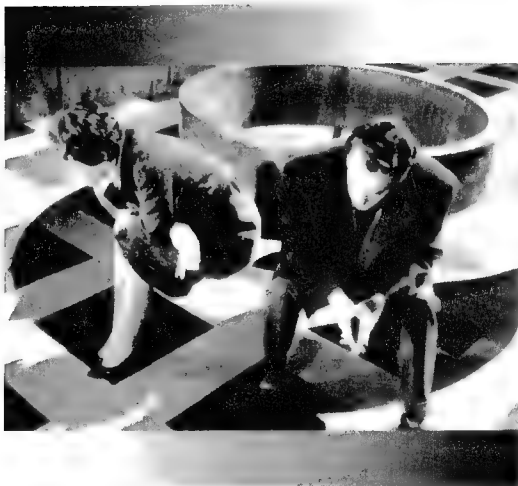
## ٩ أيام في عام

في العهد السلاطيني، حدثت أغرب مفارقة في تاريخ الفكر الإنساني: أن الذين ثاروا على الاقطاع والرأسمالية نسوا أنهم لم يفعلوا ذلك إلا لمساعدة للفرد، نسوا أن المجتمع الاشتراكي هو المجتمع للوحيد الذي تتحطم فيه القيود المعطلة لازدهار كل إنسان. ومن هنا سادت البيروقراطية ومعها الإرهاب كافة الميادين. فأربنا ماياكسوفسكي الذي خلق شعراً جديداً، تركيبه ومفرداته مستوحاة من حركة المصلح، وشوستاكوفتش مبدع الموسيقى المعجزة عن إنسان يحرك حياته بالعلم وبالإيمان بحق الجميع في الحياة كاملة، رأينا رائدي الفن الاشتراكي بضطهذان ويتهمان بالاشكالية، فينتحر الأول، ويتراجع الثاني. ثم وصل الإرهاب إلي ميدان السينما، ففر إلي المكسيك سيرجي ايزنشتين أول من صاغ نظرية موحدة للفيلم جعلته فناً سابعاً، تتحقق فيه كل الفنون، زيمير، من خلال حركته، عن رؤية علمية للواقع. وأمام ذلك الطوفان، صمد الجيل الثاني من الفنانين. كانوا يؤمنون بأن مجتمعاً يقوم علي الديالكترك هو المجتمع الذي يفهم التناقض في الفرد ويؤمن بالتطور، لا يضع الناس في علب ولا يجمد الحياة في شعارات.

وفي هذا الفيلم ٩ أيام من عام يجسد المحنة التي عاشها جيلهم: التعارض الحاد بين حق الفرد في أن يعيش حياته بحق وبين الإطار الرسمي الذي يفرضه عليه النظام. والسؤال الرئيسي هنا: ما فائدة أن تبني جنة إذا كان فيها قلوب تتمزق؟ والقلب الممزق في الفيلم هو ليليا، كان مساعدة لعالم ذرة شاب (باتالوف)، ثم أحبته، لكنه لا يصارحها برغبته في الزواج. لم يتركها للهواجس، للانتظار الطويل؟. ويعد صراع نفسي، تعرف الحقيقة: أن حبيبها قد أصيب بالإشعاع الذري ويخشي أن يحول ذلك دون سعادتهما. إلا أنها تتشبث به، وتزوج، وفي اللحظة التي يخيل إليها فيها أنها قد احتوت السعادة تصطدم بومها. فزوجها مشغول عنها بأبحاثه العلمية، أنه يحقق معادلة رياضية ستنتهي بانتصار ذري. ولهذا لا يدعها إني مرفص، ككل الزوجات، لا يحدثها حديث القلب في بيتها، لا يعبر عن رأيه فيما تقدمه من طعام، وحتى ثوابها، أنه لا يراها. أي حياة هذه؟. ثم تسير الحركة في شكل قوس، يبدأ بالكشف عن مشاعر ليليا، وهي تفكر، وهي أمام المرأة، حتي تنتهي إلي الوعي بدور زوجها في الحياة، إلا أنها لا تنتهي إلي الوعي إلا حينما يكون الأمل أخذاً في الزوال. فالزوج قد أقدم علي تجربة علمية لم يسبق أن أجريت، لأنها تصيب من يجربها بالإشعاع المؤدي إلي الموت، ومع ذلك أتمها وانتصر مع معرفته بالنتائج.

وتفهم في هذه اللحظة زوجها الذي يؤمن بالأ مستحيل في عصر العلم. ثم تنتظر وقوع مستحيل آخر، هو نجاح عملية جراحية لم يجربها أحد، لو نجحت، سينجو زوجها. وأمام غرفة العمليات تنتظر ساعات بعدها تصلها دعوة من زوجها لقضاء العشاء في مطعم: انها أول دعوة تتلقاها منه.

ومع أن الفيلم يدور في بيئة علماء، إلا أن ميخائيل روم أراد أن يكشف لنا عما هو إنساني في ذلك المجال الذي يبدو تجريدياً خالصاً، أراد أن نقرأ ما في نفس ليليا. ولهذا لا تمر الكاميرا علي



٩ أيام من عام اخراج ميخائيل روم

القطاعات العريضة، في مركز الأبحاث، أوفي الريف، إلا لكي ننقلنا من حركة النفس إلى الكادر العام للمجتمع.

إن روم، هنا، يقدم لنا فيلمًا يسير في نفس خط أيفان الرهيب لايزنشتاين، من حيث الزوايا والاستخدام التجبري للميزانسين، لكنه يعطي للنفس مكانها، فيصل إلى تلك القصيدة السمفونية التي عشناها مع بطلة هيروشيفا حبيبي.

**"الأهرام"**

**١٩٦٤**



## الطيور

في الوقت الذي تحقق فيه الإنسانية انتصارات رائعة في مجالات التقدم العلمى والتطور الاجتماعى ، يطالعنا المخرج الأمريكى ألفريد هيتشكوك بهذه النظرة للمذعورة التى يحاول أن يجعلها نظرتنا نحن . فماذا نفسر هذه الظاهرة ؟

هذه أول مشكله يثيرها فيلم الطيور وهو فيلم أعده هيتشكوك للسبىما عن رواية للكاتبة الإنجليزية ( دافنى ديمورييه ) ، صاحبة الرواية الشهيرة ريبيكا ، و الطيور مثل ريبيكا تعتمد على خلق جو من الغموض الذى يسبق وقوع مأساة خارقة للطبيعة . ولذا لجأت روائية إنجليزية الى هذا الأسلوب في تناول الواقع ، فليديها ما يبرر اتجاهها : فالمرأة الإنجليزية ، وخاصة جيل ما بعد الحرب العالمية الأولى ، كانت تشمر برغبات وبأحلام يكتبها المجتمع المحافظ ، فلا تجد في حيز الواقع ما يحسم رغباتها وأحلامها ، ولهذا كانت تلجأ الى (التنفيس) عما هو مخزن في عالمها الداخلى بكتابة روايات غامضة ،

تتحول فيها الأحلام المكبوتة الي رؤي وأشباح ، هذا اذا لم تدفن حنينها العاطفي في نزعات ملهورية  
تحل فيها الأخلاقيات الرسمية محل السلوك الأنساني السوي .

لكن عندما يتناول هيتشكوك موضوعا ينبع من لا شعور سيده أنجليزية ، ثم يخلق منه فيلما يدمج  
العلم بالخرافة ، ويقوم علي (التوقع) لما سوف يحدث للأنسان لو هاجمته الطيور ، تلك المخلوقات  
الأييفة التي صاحبت تاريخنا الإنساني دون أن تصيبنا بأذي ، عندما يفعل هيتشكوك هذا ، فمن  
الضروري أن نسأل : ما هو قصد المخرج ؟ . وإذا عرفنا أن الفيلم يبدأ بمحاضرة قصيرة يلقيها علينا  
هيتشكوك ويحدثنا فيها عما أستفادته الإنسانية من الطيور طوال تاريخها ، وإذا عرفنا أن هذه المحاضرة  
تقطع فجأة بدخول إمرأه مذعورة تصيح (لقد عادت) ثم نجى الطاووين لتقول لنا أن الطيور هي التي  
عادت ، وإذا عرفنا أخيرا ان هذه المقدمة المفروضة انها تشهد لتحقيق علمي ، وبالتالي نرغم أي مخرج  
علي التحول إلى أسلوب الفيلم التصجيلي ، اذا عرفنا أن المقدمة تنتهي الي فيلم يقوم علي مفامرة غريبه  
نجد فيها محاميا شابا يستفز امرأة ، فتصر المرأة علي قبول التحدي والرد علي الاستغزاز ، فيكفلها ذلك  
أن تغامر بمطارده للرجل في شبه جزيرة بالريف الأمريكي ، حيث تتابع أحداث خارقة بسبب هجوم  
الطيور علي سكان البلدة ، إذا عرفنا كل ذلك ، فان هدف هيتشكوك يتضح لنا : أنه يريد بفيلمه هذا أن  
يوجه أنظارنا إلى حساب الاحتمالات بدلا من اليقين العلمي .

لكن ما معني ذلك ؟ معناه ان حضارتنا تزعم انها تقوم علي التخطيط وعلي مزيد من سيطرة  
الانسان علي الطبيعة . الا أن هذه النظرة العلمية لا تعمل حسابا لما تخفيه الطبيعة ، ولما لم تصل  
المعرفة الإنسانية إلى إدراكه ويقدم لنا هيتشكوك مثالا علي ذلك : ماذا يحدث لو تحولت أكثر الحيوانات



المليور اخراج الغيرة هينشوك

ألفه ، كالطيور مثلا ، إلى جيوش منظمة راحت نهاجمنا ؟ . مجرد احتمال ، لكنه ينبغي أن نعمل حسابا للأحتمالات . ولهذا يختلط الخيال بالعلم ، فلا يعيش اليقين كاملا ولا يعيش الخيال كاملا ، ولكننا نعيد النظر إلى مستقبلنا كبشر .

**"الأهرام"**

**١٩٦٥**

## صانعة المعجزات

يبدو أن شركات هوليوود قد غيرت رأيها أخيرا عن أسواقها في البلاد العربية ، فأدركت أن من المستحيل تصدير تلك المئات من أفلام رعاة البقر أو حريم السلطان علي طريقة ماريا مونتيوز . فأمام وعي جماهيرنا الجديد ، وإزاء نجاح أرقى الأفلام الأوربية في بلادنا ، تلك التي تعد أفلاما تجريبية نادرا ما تنجح تجاريا هناك ، بالرغم من كل قيمتها الإنسانية والتعبيرية إزاء ذلك العامل الجديد ، كان لا بد لهوليوود أن (تفرج) عن الأفلام ذات الطابع الصاقي ، وتحاول بعرضها في دور السينما العربية أن تنقذ سمعتها . ومنذ شهر ائبث نجاح قصة الهي الغري أن جمهورنا قد تطور كلية ، وفي هذا الأسبوع يعيد الموزع الأمريكي نفس التجربة ، بفيلم (صانعة للمعجزات) ، وهو أعداد شبه حرفي لمسرحية للكاتب ويليام جيبسون ، أخرجها منذ سنوات نفس مخرج الفيلم (أرثر بين) علي مسارح برودواي ، ودقة نجاحها الساحق إلي أعدادها للسينما بنفس الأبعاد ونفس الممثلين ، فإذا بالفيلم يثبت للسينمائيين جميعا أن السينما ليست فن إستعراض الديكورات وريط الأحداث بقدر ما هي فن المثل .

علي هذا ، فأولي مزايا الفيلم تحطيم الأسطورة القديمه التي تقول أن الممثل علي الهامش دائما في السينما ، وأنه أحد العناصر العديدة المكونة لبناء الفيلم ، كالديكور والأضواء مثلا .

وربما كان هذا الرأي صحيحا قبل تحسين العدسات ، وخاصة (التيليفوتو) التي تجعل كل ما يتحرك في مؤخرة المنظر يظهر بنفس الوضوح الذي تظهر به العناصر القريبة من العدسة أما بعد اختراع (التيليفوتو) فقد تكون مجال بصري يمتد حول محور العدسة إلي أعماق تفوق أعماق خشبة المسرح ، وبالتالي أصبح في وسع المخرج السينمائي أن يحرك ممثليه في هذا العمق ، فلا تضيق أي تفاصيل لحركاتهم أو تعبير ملامحهم . وفي هذا العمق أيضا ، يستطيع المصور أن يخلق درجات لا نهائية لها من التعبير السينمائي، يستطيع أن يصور مثلا ملامح وجود من في المقدمة وحركات من في المؤخرة ، ويولد معنى من العلاقة المكانية بينهم ، كما فعل أورسون ويلز الذي مهد هذا الطريق الجديد للسينما . والواقع أن أرثر بين الذي عاني تجربة إخراج المسرحية كان يواجه نفس المشكلة : كيف يتحرر من سيطرة الإخراج المسرحي ويقدم عملا سينمائيا خالصا من نفس المادة ، أي من عمل يرتكز علي الحوار ويدور في حيز مكاني ضيق نعدم فيه الحركة عصب السينما ؟ وبلا أدنى تغيير في تفاصيل المسرحية ، ركز بين عدسة حول شخصيتي المسرحية الأسيلتين ، الطفلة هيلين (باتي ديوك) التي أصيبت بفقدان السمع والبصر والنطق ، وهي في شهرها الثامن عشر فتحوّلت إلي كتلة من الفرائز الوحشية ، لا تعي شيئا ، نولا أن جاء أبوها بمدرسة (آن بانكروفت) كانت في مثل حالتها وهي صغيرة ، ومن ثم نستطيع أن نتعاطف معها . وكل أحداث الفيلم لا تخرج عن هذه الدائرة : صراع المدرسة في سبيل تحويل كتلة المزيّزة إلي كائن أنساني . والقاعدة التي تعبر عليها المدرسة هي الا تسمح للشقة ان



آن بانكروفت في فيلم صانعة للمعجزات لخراج آرثر بن

تستحوذ عليها أمام الصماء العمياء البكماء ، فلو أشفقت عليها ، ماتت أرادتها ، وشدتها غرائزها إلي التيه التي تعيش فيه . ومن التعارض بين مفهوم المدرسة وبين أندفاعات ونزوات الطفلة التي لا تريد لأي شي أن يعترض طريقها ، من التعارض بين الغريزة كشئ حيواني وبين الأرادة كسمه إنسانية .

**"الأهرام"**

**١٩٦٥**



## الحياة للحياة

اخرج : كلود لولوش - إنتاج فرنسى - إيطالى - ١٩٦٧ تمثيل : ايف مونتان ، آنى جيراردو ، كانديس برجن ، أنوك فيرجاك ، سيناريو : كلود لولوش تصوير : باتريس بوجيه ( شاشة عريضة ايستان كولور ) توزيع : يونايڤد اريسييس توقيت : ١١٠ دقيقة - العرض ٣١ يناير ١٩٦٨ - رمسيس منذ عامين استطاع لولوش أن يفرض نفسه على السينما العالمية ، عندما فاز فيلمه رجل وامرأة بالجائزة الأولى للتصوير فى مهرجان كان وجائزة الأوسكار لأحسن فيلم أجنبى ويومها بدأ النقاد فى أوربا ، كما فى أمريكا يعتبرون لولوش أول من حقق حلما قديما طالما تتطلع إليه سينمائيو الطبيعة فى العشرينات ، حلم تحويل الفيلم إلى قصيدة أو إلى سيمفونية فالفيلم كآى عمل فنى كبير ليس حكاية ترويحها الصور بل موضوعا رئيسيا ( تيما ) تصنع أبعاده وتفتح جوانبه على مدى ما يتطور الخط للحلى الرئيسى المعبر عن الفكرة الواحدة .وكما تصنع السيمفونية الوجود فى صيغة نغمة ، فتخاطبنا بلغة غير تفسيرية ، لغة لا تعطينا دلالاتها إلا من الأحاسيس الصوتية الخاصة ، من النغم عكذلك السينما لابد وأن

يستمد المتفرج مضمونها من تكوين الكادر ، وما يخلقه تتابعها من صدمات انفعالية مصدرها العين ومن تعارض ( أو توازي وأحيانا توافقت ) الأجواء الصوتية ، كالمؤثرات والموسيقى ونبرة الحديث الإنساني ، أي الحوار ، فالشكل ، هذا يصبح ، مضمونا .

ولقد كانت لدي كلود لولوش كل إمكانيات الوصول بالفيديو إلى شكلها الخاص . فهو منتج الفيلم ، وهو الذي كان يفكر في موضوعه ، وما زال في شكله الجليئي ، وهو الذي عاني مرحلة تطويره وهو أخيرا الذي أخرجه وصورة بنغمه ونادرا ما تكتمل كل هذه العناصر لسينمائي واحد . ويوصل لولوش إلى المستوي الذي يصبح فيه المخرج مؤلف فيلمه ومصورة ومبتدعه ، تغيرت فجأة المعايير الجمالية التي يحكم بها علي أي فيلم : فلم يعد تقسيم العمل السينمائي إلى موضوع وإلي إخراج وإلي شكل وإلي مضمون إلا نوعا من التفكير للمدرسي للماذج ومن الآن أصبح للفيلم يقاس بمدى قدرة مؤلفة ( ذلك الذي عاني فكرته منذ البداية ودفعمته هذه المعاناة إلي أن يعبر عنها بصور ) علي إعطاء الموضوع وجدته العضوية المتكاملة العناصر .

واعترف أن هذا المعيار الجديد هو الذي سيطر علي وأنا أذهب لأري فيلم لولوش الأخير ( الحياة من أجل الحياة ) وفي البداية بدأت اضلل : فنفس طريقة معالجة اللون التي اتبعها في رجل وامرأة تتكرر هنا فالأزرق الذي يبدو ملونا إلا بمتناقضاته الداخلية (أسود من الأزرق ، واخضر من الأزرق ) يشكل وحدة بأكملها ، الهدف منها هو خلق نفمة ثانية تتداخل مع نفمة الموضوع الرئيسية ، وهي النفمة التي توحى بها الأجزاء الملونة بألوان بعضها بهيج ، واغلبها قائم (يرتقالي وبني يتداخل مع بنفسجي) . لكن ما أن تتابع جزء من الفيلم حتي أدركت مبررات هذا الاستخدام القائم علي التباين اللوني : فهناك عالمان في الفيلم: عالم الحياة الخاصة للشخصية الرئيسية الريبورتر التلفزيوني روبر ( أيف مونتان) وهو عالم متعدد الألوان ، ثم العالم الرسمي ، عالم للوظيفة والرأي العام والأحداث الجارية

، وهو عالم يعتمد الوانة من نفس للمرشحات اللونية لشاشة التلفزيون ، حيث تحول الصور الي زرقاء أو بنية فاتحة مع ميل الي الأخضر أو الي الاسود ، علي نحو ما تبدلنا المرئيات عندما نشاهد اي برنامج في التلفزيون العادى الأبيض والأسود .

وهذا التباين اللونى بين العالمين محدد طابع الشخصية التي يجسدها ليف مونتان . فرغم التصاق أحداث عالمنا المعاصر بعملة اليومي ، ورغم أنه قام بتحقيقات تلفزيونية عن الثورة الصينية وعن بحث الفاشية في ألمانيا وفي النمسا ، ورغم معايشته لأهم التطورات السياسية والاجتماعية التي حددت مصير العالم الثالث ، ورغم هذا كله لا يصل روبير الي الوعي بواقعنا الحالي ، ولا بحقيقة الإنسان المعاصر ولا يتخذ (ولا يريد ) أي موقف مما يطرأ الآن علي كوكبنا الارض ، فما يحدث أما يحدث خارج نفسة ، كأنما العلم المحيط به أدوات عمل يؤدية ثم يساهم متي انتهي منه . لماذا ، لماذا لا تتفاعل هذه الأحداث في نفس روبير كي يتبلور شئ ما في اعماقه . في البداية لا ندري تماما كما لا يدري أغلب شباب اوربا الحالي لماذا يسايرون الطبقات الحاكمة اللرية اللامبالية عندما ترفع شعار ( الحياة للحياة ) وهو الشعار الذي يستمد منه الفيلم عنوانه . ومع ذلك ، فلا يبدو روبير قد انساق تماما وراء هذا الموقف السلبى الذى يقوم علي أن نتمتع بكل ما تتيحه لنا الحياة من فرص ، طالما لن نستطيع أن نغير العالم ، وطالما عمرنا محدود . لانه عندما يأخذ سيارته مع فتاه حلوة التقطها في الطريق كي يقضى معها عطلة نهاية الأسبوع في فندق بعيد عن باريس ، يبدو عليه السأم فجأة فيلجأ لخدعة يخلص بها من الفتاة موهما اياها بأن مكلمة عاجله من باريس تطلب منه العودة الي عمله بالتلفزيون علي الفور . ويتأبنا ، للوهلة الاولى ، إحساس بأن روبير قد أصيب بعجز جنسى مثلا ، لانه قد هرب من الفتاة وهي معه في الفراش ، إلا أن حيرتنا تكسناضع حقا عندما نجده ، وهو يودع فتاته ، يغازل أمريكية فاتنة ، عثر عليها بخته وهي في طريقها مع شاب فرنسى لقضاء أيام في نفس الفندق فتجدد

حياته مع ابتساماتها العذبة ومع رقتها الفريدة ، فيقرر أن يدالها ، وتبهر الأمريكية بالمثل بما لدي روبر من سحر غير مألوف لها . أي طراز من الناس روبر هذا ؟ إنه طراز للدنجان الحديث . اذا ما نطق بامرأة فإنما يتعلق بها لانها تكشف عن جانب كان مجهولا له ، فإذا ما استند التجربة ، عاوده سامة القديم فأسرع يتخلص عن فتنه كي يبحث عن أخرى . فهو يمارس وجوده داخل حلقة مفرغة : فالجنس يحرقه من وساوس اللحظات ، ثم يعود الي إحساس جنوني بلاجذري اي عمل في عالم يخلق الفرد وتحول كل ما فيه الي ترمز في عجلة المجتمع الرسمي .

وفي النصف الاول للفيلم ، جسد لولوش ممارسة روبر لوجوده الدونجواني هذا عن طريق لقطات بسيطة ، أي لقطات قصيرة لا توجد فيها حركات كاميرا مركبة ، واغلبها ثابت ( الكاميرا ترينا مظهر محددا لروبير ) الا إنها بتربطها تخلق إحساسا ببعثرة روبر في أماكن متفرقة تتوزع فيها نفسه : فمثلا ، أول الفيلم ، بعد مشاهدة للورة الثقافية في الصين ، أرضية زرقاء خالصة ، لان المفروض أننا نشهد برنامجا تليفزيونيا صورة روبر ، بعد هذه المشاهد نري روبر في لقطة أمام سيارته وفي لقطة تاليه في الفندق وفي لقطة ثالثة يغازل الأمريكية وفي رابعة يعود الي بيته ماي لنا في حيز زمني قصير جدا ودون أن تترك لنا فرصة تكوين فكرة كبيرة عن هذه الشخصية ، ونجده موزع النفس في عوالم شتى وبلافا لا يترك لنا لولوش أي لحظة تتأمل فيها روبر ، لأن مؤلف الفيلم ، حتي الان ، ولم يعطينا مشهدا تركيبيا .

تتمهل فيه الكاميرا في مكان واحد وتبدأ في ربط شخصية بمن يدخل معهم في علاقة بل علي العكس ، كلما حاولنا أن ننفذ الي شخصيته ، قطع المخرج ، فجأة وبلا توقع ، الي مشاهد من تحقيقات روبر التليفزيونية ، دون أن نري أي شائبة تليفزيون كأنما العمل يتدخل بغته في حياة ، ثم يخرج منها بغته .

وهذا الإحساس بوجوده الشخصية في علاقات مبعثرة ، وموازة عالمية بعالم الأحداث الجارية وكلها سياسية تشمل التغيرات الجوهرية في النظم الاجتماعية الحالية ، كالثورة الاشتراكية في الصين والحقين الي الفاشية في بافاريا ، هذا التباين بين العالمين ، مع الفصل للنام بينهما عن طريق للتباين اللونى ، انه ما يسطيدا ، بالشكل الفنى وحده للدلالة الكبيرة للواقع كما يراه لولوش : ففى عالم يستشهد فيه الألاف في أسيا وأفريقيا ، كي يكتبوا بدمائهم صفحة جديدة في تاريخ الإنسانية، صفحة تبدأ بالقضاء الي الأبد علي الاستغلال وعلي كافة الظروف التي كانت تعوق انطلاق الملايين وتفتح إنسانيتهم ، في عالم يغلي بالفضب ويطالب بالثأر ، ومازالت القذات الوسطي في اوربا ، ومن بينهم قادة الرأى ورجال الإعلام المفروض أن رسالتهم تغيير الواقع ، ومازالت تلك القذات الوسطي تسابير شعار الحياة الحلوة ، اللذة واللامبالاة وعدم الاعتراف بأي مسئولية تجاه الآخرين . لكن هل هذا الشعار السعادة التي نحلم بها ؟ هل يمنحها سلام النفس ؟

مثل هذه الأسئلة بدأت تلح علي روبرير لأول مرة في حياته . وذلك عندما بدأ يتعلق بالفعل بفناته الجديدة الأمريكية الحلوة الجذابة ، التي انتزعته من همومه لأنها ضاحكة دائما ، مفعمة بالتفاؤل أبدا .ففى يوم السبت عليه زوجته أن يسافر الي امستردام ، كي يحتفلا بعيد ميلاده وهي عادة لم تنقطع منذ تزوجا ، ف دائما يذهبان الي الكوبرى الكبير المطل علي مشهد رومانتيكى حالم في امستردام ، لانهما التقيا هناك لأول مرة وكان روبرير في مستهل حياته ، ولا يزال يعمل مصورا صحفيا ، وكانت هي تتدرب علي العمل كحائكة ثياب وعبثا يحاول روبرير أن يهرب من زوجته لكن ما أن يستقرا في نفس الفندق وفى نفس الحجرة التي تعودا أن يبيتا فيها كلما ذهبا الي امستردام ، حتي يعلم روبرير أن الأمريكية قد لحقت به ، فهي لم تعد تطيق أن تفترق عنه ولو للحظة واحدة حتي لو تركها يبقئ مع زوجته . وكان روبرير قد تعلق بها الا أنه كان يدرك ، في الوقت ذاته ، استحالة أن تنتهى علاقتها علي

وضع محدد ، وبعد شجار معها ينتهي الي هذه الحقيقة : انه لا يستطيع أن يمارس حياة مزدوجة ، حياة كلها توتر سببه اضطرابه الي أن يعيش مع زوجة يناقها ويكذب عليها . وكانت الأمريكية ، بصراحة فريده ، وببراءة مطلقة ، قد عرضت عليه أن تقابل هي زوجته ، لأنها تؤمن بأن ما يجمعهما من حب انما يصنع أساس عاطف مشروعة ، ويمنحها حق الاعتراف بكل شيء للزوجة فهي اذن ، لم تكن تريد الغش ، وهذا الوضوح في رؤيتها للأمور يقود روبر الى صحوة مفاجئة . لماذا اضطرب أن يكذب علي زوجته كل هذا الوقت ، مع أنه يخونها مع اي فتاة ولا يريد الآن إلا أن يعيش مع كانديس الاميركية ؟

وفي القطار المائد بهما الي باريس ، يعترف روبر لزوجته بكل شيء بأكاذيبه وبخيائنه ، برغبته في الزواج من الأخرى ، باستحالة الحياة معها من الان . وبعد أن ينتهي من اعترافاته يكتشف أن زوجته قد تركت القطار ، الي أين ؟ وعندما يعتقد بأنها أثرت أن تختفي من حياته ، كي تمنحه فرصة البقاء مع الأخرى ، ويتابع الأيام للتأكد زيف اعتقاده ، فهو مازال متطفاً بزوجته ، وتذكر الأمريكية ذلك فتفتقر عنه ، بنفس الأيمان الذي دفعها الي الارتباط به والي مواجهة زوجته . وعدد هذا الحد ، نصبح في مفرق طرق لاتوازي بينها : فالزوجة التي عاشت تمناني من الخيانة وتحفظ مع ذلك بنقاها قد استسلمت لبدء الحياة من أجل الحياة ، فهي تهرب من الجانب المأساوي في واقعها وتبحث عن النسيان بالانغماس في الجنس . ونفس السلوك تملكه الأمريكية انها تعود الي وطنها كي تتخطف في كل ليلة ، مع شبان وشابات يصرخون وهم يرقصون حتي يسيهم دوار الرقص والموسيقى الصاخبة ما في عالمهم من خواء . اما هو روبر فيذهب الي فينتام ليقوم بأخطر تحقيق تليفزيوني ووسط مشاهد الاستشهاد ، وسط جنث الأطفال والنساء وسط ظروف تحول فيها الاستعمار الي وحش أكثر ضراوة من الوحوش التي كانت تفلك بالإنسان البدائي ، وسط الدماء والأيدي والسيفان المبتورة والتأوهات



والصراخ الذى يحاصره في كل مكان وسط هذا الجحيم الحديث يكتشف انه ينتمي الي عالمنا المعاصر ،  
وانه لو هرب منه يعطي للوحوش فرصة اكبر ليغرس أنيابه فى ضحاياه وانه لو اتخذ منه موقفاً فسيحرق  
إنسان اليوم ويتحرر هو معه .

وواضح أن فيلم (الحياة من أجل الحياة) يعتبر بالقياس لفيلم (رجل وامرأة) خطوة نحو ربط  
مصير الفرد بمصير العالم ولا يفهم من ذلك أن لولوش قد بدأ يدين موقف الإنسان الذى يري الحياة  
رجلاً وامرأة فحسب ، فليس هذا ما اقصده بل علي العكس ، أن الحياة باعتبارها رجلاً وامرأة هي  
أسمى درجات الحياة ، لكن أين هي ؟ أنها لا تتحقق ولا تصل الي كامل ازدهارها الا في عالم يتحرر  
من الاستعمار ومن الاستغلال ومن الوحوش فالفيلم الحالي يعتبر توسيعاً للنظرة الأولى وليس ادانة لها .  
وهذا ما يكسبه طابعا معاصرا أصيلا .

لأننا ، بالفعل ، نعيش في عالم يتسم بمعارضته لكل ما فى النفس الإنسانية من رغبات حقيقية  
نمن يحاول هدم للنظم الاستغلالية في بلده لا يجد الوقت الكافى ليعيش ، ومن يهرب من مشاكل  
عالمنا الحالي في أوروبا أو أمريكا باحثا عن ملاذ في الحياة اللذيذة . فى للجنس وفى السهر علي انغام  
الجاز ، يجد نفسه ، فى اليوم التالي ، وقد فقد مقومات الإنسانية وانكشفت افطاره كفر ، واصبح كألة لا  
تتحرك الا وسط الصخب وبالمسكات .

وعلي الرغم من التزام لولوش بأهم قضايانا المعاصرة ، الا أن سيطرة الموضوع قد أبعدته الي  
حد ما عن روح البحث والتجريب التي تميز بها فيلم (رجل وامرأة) ففي هذا الفيلم الأخير ، لم يكن  
التعارض بين اخيكتين لونيتتين كافيا وحده لخلق إحساس بالانفصال بين عالم روبرت الخاص وبين  
مجموع الأحداث الجارية ، بل كان يجب إيجاد إيقاع للصورة يعبر بالإبطه تارة ، من تراكم الوقائع



أخري عن اللحظات العابرة التي يتحرر فيها روبير بشكل يبعث السأم في نفس روبير وبالسرعة تارة من مأسائه ، فمثلا طوال الفيلم ، تنتقل من كادر ثابت ، الي كادر ثابت ، لا فارق بين زمن يتابع علي وثيرة واحده وبين زمن يحسه روبير صاخبا وبدلا أن يعمق لولوش شعورنا بعدم الاكتراث في المكان ، نجده يهمل الإيقاع هنا ولا يهتم به الا في مشاهد ثانوية : كما في مشهد للملاكمة ، حيث نتابع اللقطات وقد فقدت الصورة خلفيتها ، ولم يمد أمامنا سوي أيد تتلاكم بينما إيقاع الصور في صعود مستمر (كريشندو) كي يشير الي ارتداد الإنسان الي مستوي القتال . وحتى لو مزج لولوش بين هذا المشهد ومشهد القتال في أي بلد آخر عن طريق اللقطات التي تعبر عن تحول أراضني آسيا بدورها الي ساحة للملاكمة ، فلا اعتقد أن هذا كله قد استمد إبقاعه من علاقته بالخط الرئيسي للفيلم : اعني موقف عدم الاكتراث الذي اتخذة روبير في البداية .

الجانب الإيقاعي هو ما يجعل ( الحياة من اجل الحياة ) أقل من مستواه التكنيكي من (رجل وامرأة ) فأين هي موسيقية الصور ، النابعة من تلاحق إبقاعاتها الداخلية سواء في تتابع السيارة وتحولها الي بقع لونية وسط الكشافات تلك التي عبرت تماما عن الاندفاع في رجل وامرأة استخدم للتعارض بين مشاهد تقدم علي القطع ولقد كشف لولوش في هذا الفيلم عن امكانية المتوالي ابداء من لقطات سكنوية بسيطة ( كالانتقال من وجه ، إلي السيارة ، الي بداية شارع ، الي بار ، الي وجوه من البار الخ ) وبين مشاهد تقوم علي المزائسين للمركب ، كمشهد شجار روبير مع الأمريكية عندما طارفته وهو مع زوجته في امستردام . ففي هذا المشهد ، بدأت الكاميرا تحصر روبير وكنانديس وهي تتلحق به لدي دخوله أمام الباب ، ثم تركز علي نقطيئة ، وتدور للكاميرا في حركة بانورامية تسمح الحائط ، وتكشف عن بعض مناظر امستردام الخارجية وتعود إلي الاثنين فنجدهما وهما يتشاجران ، ثم تقوم الكاميرا بحركة بانورامية كالأولي ، الا انها ، كي تستقر مرة أخرى علي الاثنين فتشاهد مرحلة جديدة من

عراكهما ، وهكذا تتوالى حركات الكاميرا الدائرية ، حتي تستقر أخيرا علي العاشقين وقد تلاصقا . ومثل هذه الحلول التكنيكية تساعد بحركة واحدة علي إشاعة إيقاع غنائي للمشهد كما أنها ، من حيث ما تضيفه الي خط الدراما الأصلي ، توقع زما غنيا بالانفعال تعيشه شخصية الفيلم . ولو جعل لولوش بناء الفيلم قائما علي هذا التعارض بين مشاهد مونتاجية (سكونية مجزأة ) وبين مشاهد ديناميكية ( لقطات دائرية طويلة ومركبة ) لكان قد وصل بفيلمه إلي أقصى درجات الإشباع . إلا أن الفيلم ، في مجموعة يصل الي مستوي الفن المعاصر في أعلي مستوياته : أنه ، باعراضه عن الحكاية ، ويتحطيم الحواجز بين الشاشة وكوهم ( مشاهد ساحرة وجاذبية الاستعراض السينمائي ) وبين الواقع كما يعيشه مستوي مكونات الدراما الفردية ، وبالبحث ، وراه العالم اليوم ، ثم يرفع الأحداث السياسية الي كل هذا عن نفمة صورة توسع أبعاد الواقع ، ولا تزيفة أبدا ، ولا تخون السينما نفسها كلفة تخاطب سمعية بصرية ، بكل هذا يقدم لنا ( الحياة من أجل الحياة ) مثلا حيا لما ينبغي أن تكون عليه السينما الجديدة .

## **مجلة المسرح والسينما**

**فبراير ١٩٦٨**

## الفصل الثالث

الموجة الجديدة الفرنسية



١ - ألكسندر استروك

نائب الموجهة الجديدة

مجلة المسرح والسينما

يناير ١٩٦٨



فى العدد الصادر بتاريخ ١٣ مارس ١٩٤٨ نشرت مجلة الشاشة الفرنسية مقالاً غربياً بعنوان الكاميرا قلم بتوقيع شاب فى الخامسة والعشرين من عمره ، اسمه ألكسندر استروك .

وكان المقال يحمل دعوة جريئة إلى تحطيم النظم السائدة فى الإنتاج السينمائى ، والعودة بالفيلم إلى أصوله الطبيعية ، باعتباره ، كالتصيدة ، وكالقطعة الموسيقية ، وكالرواية ، عملاً فنياً من إبداع مؤلف واحد .

كان استروك يقول :

إن السينما تحول تدريجياً إلى لغة . وعندما أقول لغة ، فإننى أعنى بذلك شكلاً فنياً يستطيع به الفنان ومن خلاله وحده أن يعبر عن أفكاره ، حتى لو كانت أفكاراً تجريديّة ، فهذه اللغة يستطيع أن يترجم عن وسامه ، وعن الأفكار المسيطرة عليه ، تماماً كما يفعل الكاتب عندما يكتب مقالاً ، وكما يفعل الروائى عندما يؤلف رواية .

ولقد أثار المقال عاصفة شديدة . فالسينمائيون المحترفون ، وقد رأوا فى هذه الدعوة عملية إلغاء شامل لوجودهم ، أكدوا استحالة تحول المخرج إلى مؤلف كامل للفيلم ، واتهموا استروك بالشعوذة والحذقة والإدعاء . أما المثقفون ، وخاصة هواة السينما ، فقد أعادوا قراءة المقال عدة مرات ، ثم عقدوا الكثير من الندوات لمناقشته ، لأن فكرة استروك كان خطيرة حقاً : فلو صح تطبيقها عملياً ، لأصبحت السينما ، بحق ، هى أرقى الأشكال اللغوية التى عرفها الإنسان .

وكان استروك يدعو إلى اتخاذ موقف ازاء العمل السينمائى ككل . فهو يرى ، على عكس ما يؤكده جميع السينمائيين ، أن السينما ليست عملاً جماعياً . وإنّا كنا ، فى الاعمال الادبية مثلاً لا ندخل فى اعتبارنا جهود عمال الطباعة والناشرين ومصممي الأغلفة ، فلماذا لا ننظر إلى المخرج بنفس

النظرة التي نلقها علي الروائي؟ إن السينما ليست طريقة معينة لتنفيذ نص مكتوب ، ولا تلحصر مهمة المخرج في عمل حرفي محدود ، هو تصوير الأماكن والديكورات التي يصفها السيناريو. وإذا كان هناك عدد هائل من المخرجين يمارسون العمل السينمائي علي هذا النحو، فهذا وحده يفسر حالة التخلف الذي وصلت إليه السينما. فالأفلام قد أصبحت حكايات تسرد بوسائل ميكانيكية ومبتذلة. ولكي تصبح السينما فناً كاملاً، لابد للسينمائي من أن يبدأ عملية الخلق الفنى من البداية: فهو وحده الذى يفكر فى موضوعه، لأن ما نراه علي الشاشة يمثل رؤيا فنان، فكيف يطلب المخرج من الآخرين، من السيناريست أو من صاحب الفكرة السينمائية، أن يري الواقع ويفسره نيابة عنه؟! فى يد السينمائي وسيلة تعبير وحيدة هى الكاميرا. إنه يحملها كما يحمل الروائي قلمه. وكما يبدأ الروائي بتخطيط بضع صفحات من روايته، ثم يعود إلي تأمل موضوعه ومراجعته، وبعد ذلك يتابع الكتابة، فإن السينمائي يستطيع أيضاً، أن يفعل نفس الشيء.

ويوضح استروك وجهة نظره قائلا:

إننى أسمى عصر السينما للجديد هذا بعصر الكاميرا كقلم ولهذا المفهوم معنى محدد تماماً، فهو يعنى أن السينما تنزع نفسها تماماً من سطوة وطفان ما هو بصرى، من مبدأ الصورة من أجل الصورة، كما أنها تتحرر من الحدوة، المباشرة، ومن المحسوس، كى تصبح وسيلة كتابة طبيعية ودقيقة، كاللغة تماماً. وعندئذ لن تجد أى مجال من مجالات التعبير موصداً أمام السينمائي. إن أكثر التأملات تجريداً، وأى وجهة نظر، وأى أفكار عن الإنتاج البشرى، أو عن علم النفس، أو الميتافيزيقا، وأى حركة من الحركات الفكرية سوف تصبح كلها مصادر الإبداع السينمائي. بعبارة أوضح ، أننى أرى أن هذه الحركات الفكرية وهذه الرؤي الشاملة قد وصلت اليوم إلي مرحلة لا يمكنها فيها أن تجد تعبيرها الكامل إلا فى السينما. ولقد كان موريس نادر يقول فى مقال بصحيفة كويبا:



لو كان ديكارت حياً لكتب روايات. واستسمح نادو عنراً ، فمن اليوم مسجد ديكارت أنه مضطر إلي أن يحبس نفسه في حجرة ، ومعه كاميرا ١٦ مليمترأ ، وفيلم خام ، ثم يخرج المقال عن المنهج . لأن مقاله عن المنهج لا يجد اليوم وسيلة تعبير أقوى من السينما . إن كل فيلم ، لأنه أولاً فيلم في حالة حركة ، أي تنابع في زمن وانتقال من فكرة إلي فكرة ، يصبح اليوم قضية منطقية . إنه ديكارتك .

وكان طبيعياً أن يصطدم طموح هذا الشاب بجدار أسم خلقه عشرات السنين من تقاليد العمل السينمائي . ففي ذلك الوقت ، كان العرف السائد يقى بأن يمر الفيلم بعدة مراحل قبل أن يظهر علي الشاشة :

أولاً ينفي كتابه ملخص لفكرة الفيلم ، أعنى سينوبسيس ، ليقيم هذا الملخص للمنتج ، لأن المنتج بوصفه من كبار رجال الأعمال لا وقت لديه يضيحه في قراءة سيناريوهات كاملة . ومن بين مخات الملخصات ، يختار المنتج ما يوائم مزاجه ونظرتة لذاكرة للتوزيع . ويقبول الفكرة ، ينتقل الفيلم إلي مرحلة إعدادها في شكل سينمائي ، يشمل وضعاً للمشاهد ، ويتضمن الحوار الذي سيجري بين الشخصيات . وهذه هي مرحلة السيناريو . وإلي هنا لا يبرز أي دور للمخرج : فغالباً ما يختار المنتج مخرجه بعد للتعاقد علي الفكرة وعلي السيناريو وعلي الممثلين . إذن أي دور سيلعبه المخرج في عملية الإبداع الفني بعد ذلك كله ؟ كل ما ترك للمخرج من حرية هو إيجاد الإيقاع الدرامي للسيناريو ، سواء في تشكيل الصور (وهي عملية كادراج) أو في صنع الحركة داخل الكادر والبحث عن نبض السياق الفيلمي بإشاعة هارموني معين بين حركة كل كادر وحركة الكادر التالية بحيث يبدو الفيلم في حركة واحدة (وهي عملية ميزانسين أو مونتاچ أو الأثنين معاً) ، والخلاصة أن جانب الإبداع الفني كان مقصوراً علي عملية تشكيل السيناريو سينمائياً .

وعلي هذا كان ثمة انقسام بين المضمون والشكل . فالمضمون يفرض نفسه علي المخرج . من الخارج في أغلب الأحوال ، فسيجيء الشكل الفني وقد انحرف عنه بشكل متفاوت ، نتيجة لتحويله إلي عمل حرفي . ومن هنا طابع الميكانيكية في التعبير الفيلمي : فأجمل الكادرات تبدو منسجمة هندسياً ، لا تلقائياً .

أما دعرة أستروك فقد كانت موجهة أساساً لإلغاء هذ الانقسام بين المضمون والشكل . لأنه إذا بدأت الفكرة في وجدان نفس الإنسان الذي يبحث لها عن شكل فني ، فالتمبير يتخذ في هذه الحالة مجراه الطبيعي وكيف يحقق هذا إذا لم يكن المخرج هو المؤلف الوحيد لفيلمه ؟

ولم يكن في نظرة استروك هذه أي مبالغة ، فهو لم يخرج نظرية غريبة وإنما بالاستدلال والبحث والملاحظة أوجد مركب الموضوع الذي كانت تبحث عنه السينما منذ نشأتها حتي الآن ، وكلنا يعرف أنه في الفترة ما بين ١٩٢٠ و ١٩٢٩ أي قبل اختراع الصوت ، شهدت السينما في فرنسا وفي إيطاليا وفي ألمانيا طفرة لا مثيل لها . فمدرسة الطليعة الفرنسية (وعلي رأسها دولوك) وإبيل جانس ومارسيل ليروبييه ورنيه كليبر) كانت تتحدى بأن السينما هي الفن الذي انصهرت فيه الفنون الإيقاعية كلها ، كالرقص والموسيقى ، والفنون التشكيلية ، كالنحت والتصوير والآداب كالشعر والدراما كي تعطينا في النهاية هذا الفن للسابع ، فن قرننا العشرين ، ولم يكن غريباً أن يعرفوا الفيلم بأنه : سيمفونية بصرية وفي ألمانيا كانت المدرسة التعبيرية (وعلي رأسها مورناو وروبرت فينه وبابست وفريتزلانج) تعطينا صورة للواقع ، لا كما يري في أبعاده الفوتوغرافية ، وإنما كما يدعكس في وجدان وشخصيات الفيلم ، مهما كانت رؤياهم مشوهة أو مضطربة أو حادة ، وإلي شيء قريب من هذا كانت المدرسة المستقبلية في إيطاليا تتأصل في سبيل تطوير السينما ، علي أساس أن الفيلم هو الامتداد الطبيعي لفن الرسم : إنها لوحة

الرسام وقد دبت فيها الحركة فجأة ، ولابد من المحافظة علي التكوين الفني مع استمرار عنصر الحركة الجديد هذا .

وعلي الرغم من تدفق النظريات التي صاحبت هذه الحركات ، وعلي الرغم من تعدد الأفلام التي جريت فيها هذه الأفكار ، فلم يكن هناك رأى عام سينمائي قد تكون بهد .

وإذا كانت حركة نوادي السينما ، وهي التي بدأت عام ١٩٢٤ علي يد رائد من رواد الطليعة ، هو دولوك ، فلا يعنى نموها واستمرارها أنها قد وسعت من قاعدة تذوقى الفيلم بوصفه عملاً فنياً فداًلماً كانت السينما تعبير نوعاً من الترفيه ، لأن هناك عوامل عديدة تسابقت لجعلها كذلك ، ومن أهمها وأقواها بلا شك هو أن الفيلم ، لاختلافه عن الكتاب أو السيمفونية من حيث وسائل النشر ، يحتاج لآلاف الجنيهاات ، ومن هنا سيطرة الشركات الاحتكارية علي الإنتاج . وتوجيه المنتجين لنوعية الأفلام ، فهم الذين يختارون الموضوع ، والممثلين ، وكل شئ تقريباً .

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، حدث مع اختراع الصوت تحول جذرى فى الإنتاج السينمائي ، فقد سيطرت شركات الاسطوانات وعديد من البيوت المالية والصارف والشركات الاحتكارية الكبرى (كالجنرال الكريك وباقى مؤسسات مورجان وروكفلر بالولايات المتحدة) علي صناعة السينما ، لأنها وجدت فى الفيلم الناطق وسيلة لخلق نوع جديد من السلع يجمع بين الاستعراض المرئى والصوت المضى ، ولهذا نهارت جميع القيم الفنية والفكرية التي خلقها سينمائيو الطليعة فى العشرينات ، وتحول الفيلم إلي حكاية مبتذلة تغبرك بهدف ربط مجموعة من الأغاني والرقصات فى موضوع مثير . وفى الطرف المقابل ، ظهر اتجاه ليصور المسرحيات كما تدور علي المسرح ، وهو ما يعرف بالمسرح المصور .

ولقد يقال : بديهى أن يحدث هذا فى بداية اختراع الصوت ، أما بعد ذلك فسوف تتحرر السينما من مرحلة رد الفعل المباشر هذه إزاء العهد الصامت ! لكن ما حدث هو العكس: فبعد أن تخلصت السينما فى الأربعينات من نزعتى المسرح المصور والفيلم الاستعراضى وقعت فيما هو أخطر: نزعة السيناريو المحكم الصنع .

والسيناريو المحكم الصنع هو الذى يقوم علي بناء درامى دقيق دقة تركيب الساعة، فيبدأ بعرض للشخصيات ، ثم يجعلها تختبر نفسها فى عديد من المواقف، وكل موقف ينتهى بقمة توتر، الهدف منها إبقاء المتفرج فى حالة إثارة مستمرة، ومن خلال هذه الانتقالات، نعرف ، نحن المتفرجين ، كيف تتزاحم الأحداث، وكيف تتكاتف الصدفة وقوي القدر وعناصر الشر فى المجتمع علي تحريك مجرى حياة الشخصيات تحولاً نهائياً .

ومن الطبيعى أن بناء السيناريو علي هذا النحو يؤدى إلي عدة نتائج هامة فى التعبير السينمائى : منها عجز السيناريو عن أن يكشف لنا عن الحياة الداخلية للشخصيات، فيتركز علي الحدث الخارجى كمحرك لمسير كل شخصية يرفض التلميح بوجود شخصيات تقف أمام الحدث الواحد لتأمله وتتفعل به ثم تتخذ موقفاً ينبع من ذاتها إزاء الواقع الخارجى . إنه إذن يلغى الفاعلية الإنسانية، ويجعل الإنسان ظاهرة سلبية من ظواهر الطبيعة ، مصورها ملقى للصدفة .

ومن هذه النتائج أيضاً وهى متعلقة بالأول أن يعمل السيناريو باستمرار علي عزل الشخصيات عن التحولات الاجتماعية والتاريخية المفروض أنها تطبع كل واحد منا بطابعها . ولهذا ينكمش نشاط الإنسان فى الفيلم ، ويصبح محدوداً بحدود صنع مغامرات فردية . فالسعى وراء الحبيبة ، والمشاكل التى نعرض اثنين يربدان الزواج ، وتقسيم الناس إلي أخيار وإلي أشرار ، وتتدخل المفاجآت فى حياة كل شخصية، كلها تصبح محور الارتكاز الرئيسى فى الفيلم .

وبالتركيز علي المغامرات الفردية وحدها دون وضعها في سياق حركة الواقع الشاملة يتحول الفيلم إلي سيرة ذاتية للشخصيات الذين يصورهم . وعلي هذا ، يصبح بناء الفيلم عبارة عن خط زمني طولي ، ترسم عليه مراحل حياة بطل الفيلم ، ويصبح هم السيناريست هو حيك خط سير هذا الخط الواحد بحيث يوحى باحتمال صدقه . أما كيف تحدث الأحداث ؟ ما هي العملية الكاملة التي ينصهر فيها كل حدث ؟ هذا ما لا يقوله أى سيناريو ، لأنه إذا أراد أن يقوله ، فليبه ، في هذه الحالة ، أن يكسر الخط الطولي للزمن ، ويتوقف أمام اللحظات التي تتشابه فيها ظروف معينة مع مصير الشخصية ، ويتوقف عندها . ويفتح لنا الجوانب المتعددة لكل ظرف وعندئذ لن يكون بناء الدراما قائماً علي هذا الخط الطولي ، بل سيصبح الزمن بالعرض : دائرياً ، إنه تكليف لكل لحظة زمنية : تكليف للأحداث في وجدان الشخصيات وخلق وعي بالدائرة الكاملة التي تقطعها الأحداث في مسارها حتي تتشابه وتكسهر .

وعندما كتب استروك مقاله هذا الشهير ، لم يكن يفكر في أنه سيصبح ، بعد سنوات قليلة الرجل الذي سيحول بناء الدراما السينمائية من بناء طولي ، مونودوني ، إلي بناء دائري ، موليفوني ، أى متعدد الأنغام ،

**لكن كيف أمكنه أن يحدث ذلك التحول ؟**

الواقع أن حياة ألكسندر استروك لا تختلف كثيراً عن حياة شاب ارسنقراطي ، باريسى ، يكرس وقته للثقافة ويشبع فضوله لمعرفة الحياة عن طريق واحد، هو الاجتماع بمجموعة من الأصدقاء فى نادٍ أو كباريه . أما ميوله الفنية ، فهي لا تنحس أبداً بامتهانها ويعرضها على الناشرين، كسلة . فهو ، إذن ، هادئ متروك .

وفى اعتقاده أن هذا هو السبب فى تحول استروك إلى حالة خاصة فى تاريخ السينما لأنه ، وهو رائد أخطر اتجاه فى السينما الحديثة ، لم يخرج حتى الآن على مستوى المحترفين سوى أربعة أفلام طويلة ، وفيلمين قصيرين (ولا أنكر تجربتين له بكاميرا ١٦ ملليمترأ عام ١٩٤٨) .

غير أن ظروف استروك الخاصة تفسر هذه الحالة . فقد ولد فى أسرة موسرة . مرفهة ، فأبوه كان يعمل رئيساً لتحرير مجلة ليزانفال وكانت سمير للطبقة البورجوازية فى ذلك الوقت، كذلك كانت الصحافة بمستواها الارسنقراطى هى مهنة الأم : فهي رئيسة تحرير أشهر مجلات الأزياء حتى وقتنا هذا ، وأعطى بها (جاردان دي مور) .

وتكخلص نشأته فى بضعة معالم طريق محدود : فهو قد ولد بباريس عام ١٩٣٣ ودرس بليسيه سان جيرمان أنثويه، ويفضل روح النظام والدقة التى اكتسبها من والدته، فهي من أصل ألماني، استطاع فى سن الحادية والعشرين أن يحصل على ليسانس فى الآداب، ثم يحصل بعد ذلك على ليسانس فى الحقوق .

وعندما تخرج ، لم يرغب فى الالتحاق بأى وظيفة رسمية . كان يريد أن يكرس وقته كله للدراسة ، خاصة وأنه نشر وهو دون العشرين ، بحثاً لفلت الأنتظار إليه، عن الدراما الفرنسية وعن

اتجاهات الإخراج المسرحي المعاصر، ساعدته الكاتبة إيلسا تريوليه (زوجة الشاعر أراجون) علي نشرها بمجلة (كونفلان) التي ولدت أثناء المقاومة ، وبعد ذلك بدأ يساهم ، ولكن بطريقة غير منتظمة ، في المجلات الشهيرة الكبرى في ذلك الوقت ، مثل اسبري ولانيف.

ومع أنها مقالات أحدثت صدى كبيراً في الوسط المسرحي ، لأن أغلبها كان تطبيقات للمذهب الوجودي في الفلسفة علي مفهوم الشخصية المسرحية، إلا أنه لم يعبرها غاية نشاطه. كانت بالنسبة له مجرد مواقف فكرية، ردود فعل إزاء قرارات وإزاء ظواهر يراها حوله ، وليس أكثر.

أما طموحه الحقيقي ، فهو أن يصبح روائياً . لكن : أى نوع من الروايات يكتبها ؟ من قبل ظهرت ثلاث روايات في الأدب الفرنسي جعلت كل ما كتبه روائيو فرنسا حتي ذلك الوقت ينتمي إلي الماضي المحيق : إنها الأمل لأندريه مالرو والغريب لألبير كامو واللغتيان لجان بول سارتر.

ولقد أراد استروك أن يكتب الرابعة . وفي محاولة بحثه عن تكتيك جديد لكتشف تكتيكاً آخر سرعان ما حوّل حياته تحولاً حاسماً: ففي يوم قرأ لجان بول سارتر مقالاً عن دوس باسويس حل فيه كيف أن الروائي الأمريكي المعاصر يعتمد علي وصف قريب عن أسلوب الكاميروا في تقديم حركة الحياة اليومية ، فلا يوجد لديه تفسيرات للأحداث ، وإنما يوجد ملطوق داخلي يربط ما يحدث وينسجه في شكل فني معين.

### لكن : ما هو حقاً أسلوب الكاميروا هذا ؟

وفجأة ، اتجه استروك بطاقته كلها ليعرف خصائص هذا الأسلوب ، فقرأ ما كتبه أصحاب نظرية الفيلم ، وأقبل علي مشاهدة الأفلام بشغف كبير ، وذات يوم وجد انه خرج من دراسته لهذا الفن الجديد بأفكار لم يقلها أحد من قبل، وعليه أن ينشرها.

ومن أهم هذه الأفكار اكتشافه لأسلوبين في التعبير السينمائي ، أحدهما ، وهو التقليدي ، يتجه بالفيلم إلى الناحية الإخبارية . فبواسطة تقطيع فني (ديكوباج) مدرسي تماماً، ينظمه المخرجون كما يتعلم أى صبي الحرفة من معلمه، ويقوم علي ضرورة السرد التدريجي ابتداءً من اللقطات العامة حتي المتوسطة . ثم المكبرة، وبعد ذلك ينتهي المشهد ليجدأ المشهد التالي بنفس الطريقة، أقول بواسطة هذا الديكوباج الميكانيكي، ثم بالاعتماد أساساً علي وصل جزيئات مبتورة من الواقع عن طريق المونتاج، يتحول الفيلم إلي وسيلة إخبارنا بالسير الخاصة بشخصيات تبدو طوال العرض كأنها تلتظز ولا تواجه واقعها أبداً، وعندما يحدث وتريد أى شخصية أن تعبر عن انفعالاتها، فنحن نري هذه الانفعالات وهي تتجمع داخلياً ثم تتكشف في مظهر سلوكي إنساني ، وإنما كل ما يحدث هو أن الشخصية تخبرنا بأنها منفعة ، فالحوار هو أداة الشخصيات للتعبير ، لا الكاميرا .

وكانت الأفلام القائمة علي السيناريوهات المحكمة الصنع ، ( بعض أفلام كارنيه وبعض أفلام دلكان ، وكل أفلام دوفيفيه وأوتان لارا ) ، باختصار أفلام المدرسة الفرنسية في فترة ما بعد الحرب حتي ظهور الموجة الجديدة ( ابتداءً من ١٩٥٩ ) تعتمد علي الكاميرا للأخبار بالموضوع، وتترك مهمة التعبير عنه للممثل والسيناريست .

### كيف يحدث المكس ؟ كيف لا تقوم الكاميرا بدورها الحقوقي وتصبح أداة تعبير ؟

لقد وجد ، كما أشرت ، أن السينما كانت موشكة علي أن تصبح فناً مستقلاً في العشرينات، ووجد أيضاً ما هزه تماماً:

وجد أن مخرجين من المعاصرين له ، أحدهما فرنسي ، وهو جان رينوار، والثاني أمريكي هو أروسون ويلز، قد أحدثا انقلاباً في التعبير السينمائي ، فهما لا يعتمدان علي المونتاج، وإنما يركزان علي



تجزئة الحركة أثناء التصوير، بحيث تحتضن الكاميرا في لقطة واحدة عدة مستويات مكانية، وبالتدرج داخلها، وبوضع الشخصية في علاقة درامية في المكان، يتولد نوع من الشاعرية لم تعرفه السينما، وينفس هذه الفترة علي تكثيف المكان كان رنوار وويلز يكثفان الزمن: إن الواقع الذي علي الشاشة ، هو واقعنا اليومي ، غير أن الأزمنة القوية فيه لا تشكل وحدها الحركة الدرامية ، وإنما تتخلل أزمنة ضعيفة ، عادية ، لا دراما فيها، كلزهة في حقل في يوم عطلة ، أو كإنسان يسير في الطريق ، وهي أحداث كانت تعتبر يومية ولا تصلح موضوعاً للسينما ، فإذا برنوار وويلز يكشفان عن أنها طريقتنا في ممارسة الوجود وأن وجودنا مجرد نسيج من هذه الوقائع اليومية .

وتكثيكا ، كيف يحدث ذلك ؟ كان علي استدراك أن يعيد دراسة لهذه الوسائل الجديدة ، لكنه ، حتي الآن ، لم يكن قد كون فكرة موضوعية كاملة عن العمل وراء الكاميرا. إنه لم يضطر إلي ذلك إلا بعد أن شرع يكتب عن السينما ، وينشر في المجلات والصحف المتخصصة ، وكانت في ذلك الوقت الشاشة الفرنسية وسيدي دايجست ولاجازيت ديسينما .

ولم يكن استروك قد تحول نهائياً عن طموحه كروائى . والأحري أن نقول أنه نظر إلي السينما بعين روائى ، وما اهتمامه بأسلوب ويلز أو بأسلوب رنوار إلا لاقترابيهما من تكتيك الرواية الحديثة . وبمقارنته المستمرة بين السينما والرواية ، انتهى استروك إلي حقائق أولية ، هى أساس اتجاهه الحالى .

ومن أهم هذه الحقائق هو وجود لغة مشتركة بين الفنيين . فبينما يسمح الروائى بفقته من جمل أدبية ، يسمح السينمائى مشهداً من لقطات ، فالجملة تعادل اللقطة ، والفقرة تعادل المشهد . لكن لا الجملة ولا اللقطة لها تكتيك خاص ، فالمسألة مسألة صياغة للكل ، مسألة هارمونى معين فى توزيع ما يريد أن يعرضه الروائى أو السينمائى بحيث يركز علي تفاصيل معينة ، ويعزل الأخرى ، ثم يعود فيظهر ما أخفاه . وعلي هذا الاعتبار ، تعتبر أضعف رواية هى تلك التى تعتمد علي الزخرفة اللفظية ، فإذا طبقنا نفس المبدأ علي السينما ، تكشف لنا إلي أى حد تعتبر المدرسة الفرنسية فى ذلك الوقت مدرسة شكلية خالصة ، فهى تنشئ تكوين اللقطات فى حد ذاته ، أى أن الكادراج فيها ليس جزئيات ميزانسين له بنيتها العنصرية .إنها أقرب إلي صور فوتوغرافية جميلة ، تبدو فيها الشخصيات فى بزات رائعة ، ومع ذلك فهى تقتصر إلي نبض السينما الحقيقى: إلي الاستطراد اللقائى للحركة .

وفى البداية ، ظن استروك إن الاستطراد اللقائى للحركة يعنى تطويرها من حيث الرد ، وكاد يقع فى نفس الوقت الذى وقعت فيه المدرسة الإخبارية . وكان لديه ما يبرر عدم اقترايه الكامل من المشكلة ، فقد واجه السينما كتائق ، وأدخلكه لمستقبله الروائى . وكان قد نشر بالفعل رواية أولى (وأخيرة!) هى الإجازات ١٩٤٥ نشرت لها نفس الدار التى تنشر أعمال أساذه سارتر ، ولا يعنينا فى كثير أن نشير إلي هذه الرواية إلا من حيث أنها تكشف عن حالة وجودية . وعندما نقول حالة وجودية ،

فإننا نعى أن مؤلفها لا يحال سلوك شخصياته تحليلاً ميكانيكياً، كما يفعل علماء النفس عندما يظنون الطبيعة الإنسانية أو النفس تحمل خصائص داخلية لاصقة بهذا الفرد بالذات، فيشروحونها ويخرجون محتوياتها، وهم يقولون: هذا هو حال الإنسان ، أما الرواية الوجودية ، فتضع هذه الحالة في صيغة سؤال . لماذا يكون وضعنا هكذا ؟ إنها إذن تتناول الإنسان وهو في حالة علاقة مع واقعه ، قد يرفضه ، وقد يقبله ، لكن كيف يتم ذلك ، تلك هي القضية .

ومادام استروك قد وصل إلي هذا المستوى في الرواية ، فببديهي أنه ، وهو يتحول إلي السينما ، سيرتكز في نظريته علي هذا المعيار . ولعل هذا هو سر إعجابه بويلز ، غير أن هذا الإعجاب لم يصل إلي مستوى الإدراك للوسيلة الكينائية التي استخدمها ويلز عن طريق الدراسة ، بل بالاحتكاك بشخصية لعبت دوراً ربما يفوق دور استروك في ظهور الصورة الجديدة ، إنه الناقد أندريه بازان .

كان بازان في الفترة ما بين ١٩٤٥ ، ١٩٥١ ، ناقداً سينمائياً عرف بنظرته الجديدة للسينما ، وإذا كان يواصل الكتابة عن الأفلام في الصحف ، فقد كان تطلع إلي مجلة متخصصة ينشر فيها بحثه ودراساته . وفي عام ١٩٤٧ تقريباً ، بدأت دار جاليماز تفكر في إصدار مجلة للثقافة السينمائية ، فعهدت إلي بازان بتجربة أولي في هذا المجال ، وتتلخص التجربة في أن تصدر كراسات غير دورية تضم بحثاً وانطباعات من المدارس السينمائية المختلفة عن الأفلام الجديدة . وكان يشرف علي المشروع ناقد آخر له شهرته ، وهو جان جورج أورويل وتحت اسم كراسات السينما صدرت ستة أعداد ثم أوقفت جاليماز إصدارها للخسائر الهائلة التي تكبدتها .

غير أن المجموعة من النقاد الذين التفوا حول بازان وأورويل استطاعوا أن يجمعوا مبلغاً من المال من مخزائهم ومن مضاعفة نشاطهم ، كي يواصلوا نفس المشروع . وفي العام التالي ، صدرت مجلة

السينما ولما كانت المجلة فى حاجة إلى أفلام داعية ، قد أخذ بازان يتصل بكل من يهتمون بالنقد والكتابة السينمائية ، وكان طبيعياً أن يبحث عن استروك ، ويلقاها توطدت جبهة السينما الجديدة .

وكان بازان هو أيضاً من أكثر المعجبين باورسون ويلز ، وبعديد من رواد المدرسة الأمريكية الحديثة ، أمثال هوكس ورأى ، كما كان من أهم شراح للواقعية الجديدة الإيطالية . ومع بازان ، بدأ استروك يفهم السينما للجديدة من الداخل . لا من وجهة نظر المتفرج ، بل بتحليل عملية الإخراج . وفى هذه المرحلة ، اكتشف أهم دعامة للسينما الجديدة : أعلى الميزانسين . وهو ما نحصل عليه بالتحكم فى وسائل التنفيذ ، فى استخدام تمبيرى للمعدات وفى دراسات علمية للمجال الهندسى الذى تتم فيه الكاميرا دورتها . وخرج معه كل ذلك بما يخلق الفارق الجوهرى بين السينما الجديدة ، وعلى رأسها ويلز ، وإلى حد ما روبرتو روسيلالى : إنه ما يسمى بسوق المجال .

فعلى سبيل المثال ، أظهر لنا جان رنوار ، فى رجل الشمال ، مشهداً حار سينمائيون كثيرون فى إدراك وسيلة تنفيذه ، نرى فيه فى مقدمة المشهد عربة ، تجلس فيها سيدة تتهاى للرحيل مع زوجها ، فيتركها الزوج ليجئ بشئ ما من البيت ، وفى نفس المشهد نرى بوابة البيت ، ثم نستطيع أن نفهم ، من حديث لا نسمعه ، بدور بين الزوج وبين سيدة أخرى ، ما يدور فى خلفية المشهد . إذن ، فى لقطة واحدة أمكن للمخرج أن يربط بين ما نراه فى المقدمة وما نراه فى الخلفية ، صانعاً بذلك وحدة كاملة بين شخصيات لا يجمعها الموقف ، وإنما تربطها ظروف واحدة . ونفس الشئ حدث فى فيلم (المواطن كين لويلز) : فبينما يتحدث الأب والأم عن مصير ابنتهما ، نلمح من نافذة نفس الغرفة ، ودون مونتاج ، بل دون أى تغيير فى اللقطة ، نلمح الصبى كين وهو يلعب فى الثلج . وقبل ذلك ، كان المونتاج هو وحده الذى يعطينا هذه الرابطة إلا أنه مضطر ، بحكم تجزئة المشهد إلى لقطات ، أن يقطع الزمن ، ويحوّله إلى تسلسل ميكانيكى ، بينما الحدث يدور فى لحظة واحدة ، وفيما مضى ، كانت حجة السينمائيين هى

أن عدسة الكاميرا لا تصل إلي وضوح كاف إذا تخطينا مقدمة الكادر . وهذا هو السر في توزيع أوضاع الممثلين في خط أفقى بالعرض ، أمام عدسة الكاميرا ، وهو وضع أقرب إلي المسرح . أما التكنيك الجديد ، وهو يعتمد علي عدسات ذات زوايا عريضة ، فإنه يسمح لنا بأن نرى ما في مؤخرة أى مشهد بنفس درجة وضوح ما في مقدمته ، وبذلك يمكن ربط أحداث منفصلة في لقطة واحدة ، طالما أنها تدور علي أرضية مشتركة ، كما يستتبع ذلك سهولة الحصول علي عمق للميزانسين، إذ ستتاح للممثلين حرية الحركة من بعيد جداً إلي المقدمة . فالميزانسين يصبح بالطول ، عمودياً علي محور العدسة .

إن فهم هذه الوظيفة الجديدة للميزانسين يدفع استروك إلي تعديل عديد من أفكاره ، كما أنه كان الباحث الحقيقي لتحويله إلي الإخراج . ولهذا بدأ يجرب نفسه ، فدعي بعض أسدقائه من الممثلين ، وعرض عليهم أن يشاركوا معه في تجربة تستغرق نصف ساعة ، كانت تطبيقاً لأفكاره في تلك المرحلة . إنه فيلمه الأول جيئة ونهاياً الذى ساعدته فيه اللملة المشهورة سيليفيا باتان ، بتطوعها للقيام بالدور الأول . ولكن كان الفيلم قد نفذ بكاميرا ١٦ ملليمترأ ، فلم يتجاوز إشارة دائرة العروض الخاصة .

وفي عام ١٩٤٩ يساهم استروك في أهم حدث سينمائي في فترة ما بعد الحرب ، ألا وهو إنشاء نادى (العنسة ٤٩) وهو نادٍ للثقافة السينمائية ، يدعو السينمائيين والنقاد والأدباء إلي تقديم الأفلام الجديدة ذات الاتجاه ، ويشارك الجمهور في مناقشة تعقب عرض الفيلم . ولهذا النادى يرجع الفضل في إقامة مهرجان الأفلام الملعونة أو المحرمة ، وهى تلك الأفلام التى لم تلق نجاحاً تجارياً ، رغم أن أساليبها أثبتت تفردها من السينما التقليدية وإضافاتها إلي الفن السابع . وبعد ذلك بعامين ، يشارك استروك في ثانى حدث هام في تاريخ الثقافة السينمائية في فرنسا بعد الحرب ، ألا وهو إنشاء مجلة (كراسات السينما) لتصدر شهرية . وكانت مجلة السينما قد أُنشئت ، وأخذ محرروها الشبان يبحثون عن ممول ، حتى عثروا علي ثرى يحب السينما ويستطيع أن يضحى في سبيلها ، وفي فبراير ١٩٥١ صدر العدد الأول من كراسات السينما . وكانت إدارتها عبارة عن مكتب صغير ، بالشانزليزيه ، حجرتان تزدهمان دائماً بشبان أغلبهم قد تجاوز العشرين بقليل من بينهم هذه الأسماء: كلود شابرول ، جان لوك جودار ، فرانسوا تروفو ، جاك ريفيت ، اريك رومر . ولم تكن المجلة قادرة علي أن تدفع أجوراً ، لكنها كانت تعطيهم الحرية الكافية في التعبير عن رأيهم .

وفي فترة وجيزة فرضت (كراسات السينما) أفكارها للجديدة لا علي فرنسا وحدها ، بل علي العالم كله . فكل سينمائي وكل محب للسينما يزور باريس يبدأ زيارته بسؤال معارفه: هل يمكن أن يدلني أحكم علي مكتب الكاييه بالشانزليزيه ؟ أريد أن أري أندريه بازان رئيس تحريرها أو فالكرورز أو استروك!

وقد ساهم استروك بكل قواه كي تتجح كراسات السينما . وفي السنوات الأولى ، تباورت أفكاره بحيث أصبحت تلح عليه في تطبيقها . كان يريد أن يقف وراء الكاميرا ليجبر بها كما يجبر القلم . لكن كيف ؟ . إن شركات الإنتاج تصور إنتاج الفيلم كأنه عملية بناء عمارة ، يحتاج لملايين الفرنكات ، فمن أين يجي بها ؟

ولم يكن وحده الذى يريد أن يتحول إلى الإخراج ، فكل الأسماء التى ذكرتها ، ثم الشبان الذين أخذوا يشقوا طريقهم كنفاد علي صفحات الكاييه بعد ذلك ، كانوا يريدون أن يحققوا مفهوم : الكاميرا قلم .

وتحت هذا المفهوم ، تكون خط قيادى للسيما ، يتلخص فى ضرورة تحرير السيما الفرنسية من نزعاتها الشكلية (الكادر من أجل الكادر) ومن نزعاتها الأدبية (الاعتماد علي الحوار للإقضاء بدلالة الموقف) ومن البلاتوه (استخدام منهج الواقعية الجديدة وخاصة نجارب رويرتو روسيليني) .

والمدهش ، هو أن دعوة الكاييه قد بدأت تحدث أثرها فى نفوس للجيل الجديد من المنتجين . فقد ظهر عدد من المنتجين الشبان ، تراودهم فكرة جنونية : لماذا لا ينتجون أفلاماً ذات ميزانية صغيرة ، أفلاماً لا تدفع الآلاف للنجوم ، بل تعتمد علي قوة التعبير ، وعلي قدرة الموضوع علي لمس مشاكل الإنسان المعاصر؟ . ومن الناحية التجارية البحتة ، رأى بعضهم أنه إذا دفع فى أربعة أو خمسة أفلام ما يدفعه لإنتاج فيلم واحد بالأساليب التقليدية ، فما لا شك فيه (مع انتشار أفكار محررى كراسات السيما وتأييد الجمهور المثقف لها) إن فيلماً أو فيلمين منها سيلقي نجاحاً ساحقاً ، فإذا تكررت هذه العملية ، سيجيئ الوقت الذى يصبح فى حوزة المنتج عشرة أفلام تضرب رقماً قياسياً وتظل فى دورة التوزيع .

وفى عام ١٩٥٢ وقع استدراك مع أرجوس فيلم أول عقد له كمخرج . وكان المشروع عبارة عن فيلم قصير ، يعده استدراك عن القصة الأولى فى مجموعة المنشيطلين ككاتب من كتاب القصص البوليسية وقصص الجرائم المثيرة ، هو بارى دويريى . وفى هذه القصة القصيرة تدور الأحداث بضمير المتكلم ، فتمة قائل يعترف: أنه يحدثنا عن نشأته كضابط ، وعن حرمانه وهو صغير ، وما ترسب فى نفسه من شعور بالعزلة ، فما من أحد يستجيب له أو يمنحه لمسة حنان ، وعندما كبر ، وجد فى حياة الجندي ما يعرضه عما عانى منه ، فهو ، على الأقل ، يستطيع أن يسيطر على الآخرين ويستعلى عليهم . ونشأ الظروف أن ينقل إلى الريف ، حيث يتعرف على أسرة سرعان ما أصبح صديقاً لكل أفرادها ، وأصبح يعامل كفرد منهم . وفى أحضان هذه الأسرة بدأت نفسيته تتغير : لقد كان قاسياً وسادياً ، وزر نساء من الطراز الأول ، فإذا به وقد استحال إلى شاب وديع وتدرجياً يتسلل شعور غريب إلى نفسه : لقد عرف الحب ، عرفه منذ أن التقى بجيلبرتتين ، الابنة الكبرى فى هذا البيت الريفى ، ومن ساعتها وهو يريد أن يحوطها بحدانه ، ويكل ما يملك ، ومع ذلك كانت نفسيته من التعقيد بحيث بدا سلوكه غير قابل للفسير : إنه يريد أن يعزل جيلبرتتين عن حولها ، كى تظل له ، لا كى يبادلها حباً بحب ، بل كى يمتلكها بشكل مرضى ، فهو يريد لو ظل يطوقها إلى الأبد . لو ظلت على صدره مدي الحياة . ويأتى يوم تغور مشاعره المركبة المبهمة هذه ، وتطفو على السطح فى شكل رغبة مجنونة فى أن يقتل الفتاة ويدفنها فى مكان لا يعرفه سواه ، كى يمتلكها بشكل قاطع .

إنها حالة مركبة من حالات الشيزوفرنيا . ونلاحظ أن كاتب القصة الأصلية لم يعرض البواعث النفسية للجريمة ، وإنما ظل اهتمامه منصّباً على الأحداث المثيرة . ولا ندرى لماذا اختار



استدرك هذه القصة كى يبدأ بها أول عمل سينمائى له . ربما أراد أن يطور حالة الحصار التى وجد فيها الضباط نفسه وبذلك يعطينا أسلوباً معيناً لممارسة الوجود . وربما عندما انتيحت له فرصة الإخراج كسينمائى محترف لم يجد الوقت الكافى ليعد موضوعاً يوائم مفهومه للسينما ودعوته إلى اعتبار الإخراج عملية تأليف قائمة بذاتها . وأياً كان الأمر ، فما يعطينا من هذه النقطة هو أن نعرف إذا كان استدرك قد أضاف جديداً إلى لغة السينما وإلى أى مدى استطاع ، فى هذا الفيلم ، أن يطبق أفكاره .

والواقع أن العنوان الذى اختاره استدرك لهذه القصة ، بعد إعدادها للسينما ، يضر إلى حد ما موقفه إزاء عملية التعبير السينمائى . فالفيلم يسمى : ( الستارة القرمزية ) وهى ستارة نراها بالفعل على الشاشة ، نراها وقد أسدلت على غرفة الضابط ، ونقترب منها (بحركة الكاميرا) ، فنجد هذا الشاب السادى وقد أزعج جانباً من الستارة وراح يطل على الخارج ، وهو يردد مائة مرة فى أن يستمر على وضعه هذا أو يسدل الستار ويبدو عنا .<sup>٥</sup>

إن هذا ما نراه بالفعل فى اللقطات الافتتاحية للفيلم . فإذا ما تغلطنا فى الموضوع ، أدركنا الدلالة العميقة لهذه الستارة ، إنها خط الحدود الذى يفصل وجدان الشاب عن العالم الخارجى ، عن الناس حوله وعن العرف السائد والمواصفات الاجتماعية ، وإذا كان قد أزعجها قليلاً ، فما ذلك إلا لرغبته وهى رغبة مستحيلة فى الخروج من عزله .

وبين الداخل والخارج ، أى أمام الستارة وخلفها ، تتنابع حركة الدراما السينمائية ، بمعنى أن استدرك قد وضع الحدث الواحد فى مستويين : أنه يتناول من وجهة النظر الموضوعية ، بتتبع مسار ، ابتداء من حركة شخصيات الفيلم ، وهم يؤدون دورهم كما يفعل الناس فى حياتهم المادية . إن السخرج يتتبعهم باستمرار فى حياتهم اليومية ، وهم حول المائدة يتناولون الغداء ، وهم مجتمعون حول المدفأة ،

وهم فى حجرات نومهم - وإلي هنا ولا يوجد أى تعبير خارق للطبيعة ، فلا أزمة تجتازها الشخصيات كى يطلق ما هو مكبوت فى نفسها ، ولا لحظة تراجيدية فى حياتهم - إذن كيف يعطينا استروك درامية هذا الواقع ؟ إنه يلجأ إلي التعبير بالزمن - فمثلاً عندما نتابع حياة الضابط علي وتيرة واحدة بمعنى أنه يقوم من نومه فيجد طعام الإفطار ، ثم يخرج ، ثم يعود إلي الغداء ، وفى اليوم التالي يستيقظ كى يجتمع مع أفراد الأسرة علي نفس المائدة التى يراها كل يوم، ثم يخرج، وبعدئذ يعود كى يمارس ما يفعله دائماً، ألا يوجد فى هذا التكرار إحساس بأن ما يمارسه الضابط هو ، بالضبط ، المأل ؟- إن الضابط لا يطلق أبداً بهذه الكلمة، فهو فى قرارة نفسه لا يعرف أنه يمارس وجوداً لا محلي له ، يمارس عبثاً. لكن تكتيك السخرج ، أى الشكل الفنى الذى يعرض به تتابع هذه الأحداث العادية واليومية، وهو الذى يفنى إلينا بدلالة هذه الطريقة فى ممارسة الوجود.

وهذا هو المستوي الثانى لتناول الأحداث ، بمباراة أخرى ، إن استروك يبدأ من حيث يقف أى متفرج يشهد، فى حياته الحقيقية، هذا الضابط السادى الذى انتهى إلي جدول القتل - إلا أنه يعيد صياغة هذه الأحداث العادية بحيث لا تصبح عادية أبداً - فهو ينزع عنها ما اكتسبته من جمود ، نتيجة لعدم وعينا بأن أى حدث فى الحياة إنما يشكل جانباً من مصيرنا - وينسج هذه الوقائع فى سياق يجعلها فى حالة تراكم، يكشف عن طابعها الآلى، أى عن حياة قولمها المأل وممارسة العبث . ولهذا تنتهى كل مرحلة ، أعلى كل مشهد فى الفيلم، بومضة سريعة تعطى لهذا التراكم قمة معينة، مغايرة لمجري الزمن العادى، غير أنها لا تظهر فجأة إلا لكى تختفى فجأة ، كأنما هى إشارة إلي ما هو مكبوت فى وجدان الشخصيات من رغبة فى كسر حلقة الزمن الآلى. فمثلاً، بعد عديد من المرات يري فيها الضابط حبيبته جيلبرت على المائدة، يمد يده فجأة، ذات يوم ، من تحت المائدة كى يلمس يد الفتاة، فتشيع ما يشبه القشعريرة فى بدن جيلبرت، ونراها فى حالة فريدة ، خارجة عن مجري وجودها اليومي - كذلك

ذات مساء ، تستولي علي الصنابط رغبة لا يمكن مقاومتها في أن يري فئاته ، فيسير علي أطراف أصابع قدميه ، كلص ، ويتجه إلي حجرتها ، ونراه وقد تناول رأسها كمن يقبل طفلته ، وما أن تفتح الفتاة عينيها ، وتدرك ما يحدث ، حتي ترسم علي وجهه تعبيرات غريبة ، أهي السعادة ؟ أهي التعرف علي الجنس الآخر ؟ أهي بقطلة المراهقة علي حقها في أن تكون امرأة ؟ مجرد وميض ، كما قلت ، ثم يعود كل شيء إلي مجراه العادي .

هذا عن طريقة استروك في تطوير الشخصيات ووضعها في زمن لا يصبح ، في الفيلم ، زمن الحياة العادي ، بل كل ما فيه يوجي بأن هذا الزمن هو طريقنا في الإنفاق من رصيد عمرنا . إنه زمن وجودي بالدرجة الأولى ، وليس هذا كل شيء: فهناك أيضاً الإحياء المستمر ، حتي في اللقطات الداخلية المشبعة بجو حميمي ، هناك الإحياء المستمر بالعالم الخارجى وهو يترصد بالشخصيات . إن حركة الكاميرا وهي تتقدم في ترافيلنج أمامى ، بادئة من الحديقة ، حيث الربيع والزهور ، لتنتهى إلي الستارة الترمزية علي الدافئة ، ثم نقبض هذه الحركة الذى يكشف لنا عن وجود إنسان معزول عن الواقع ، بينه وبيننا هذه الستارة ، كل هذا لا يجعل الدراما مجرد دراما ، مجرد حالة نفسية ، يتناولها مخرج لغرابيتها ( كما هو الواقع في تسعين في المائة من الأفلام الأمريكية ) ، وإنما نحن أمام ظروف موضوعية ( ظروف نعيش فيها جميعاً ) تفاعلت كي تودى إلي هذا الوضع الفردى . وأى فن يحول واقع شخصية مفردة إلي قضية حياة ، إلي وجود إنسانى ، فإنه يدفعنا إلي اتخاذ موقف مما نراه . إننا لا يمكننا في هذه الحالة أن نكتفى بأن نمط شفتينا ونقول: هذا غريب ، كما نفعل ، مثلاً ، علي إثر مشاهدة فيلم لهتشوك ، بل ، علي العكس ، نقول: كيف يصل وجود إنسانى إلي هذا الوضع الشاذ؟ .

إن أهم ما أضافه استروك هو طريقة تجسيد الدراما السينمائية . فبعد أن كانت مجرد رسم للشخصيات ، أصبحت ، من حيث بنائه نفسه ، ودون أن يوصلنا الحوار إلي ذلك ، تقضى لنا برؤية

المخرج للواقع . فإذا تركنا البناء الدرامي ورحنا نبحث عن لغة السينما ، فبالإضافة إلي ما أشرنا إليه من قدرة المخرج علي خلق الإحساس ، بالذراكم في الزمن ، سنجد توسيعاً لاستخدام الضوء علي نحو تعبيرى . وهنا يعتبر استدراك امتداداً طبيعياً للمدرسة التعبيرية الألمانية ، وعلي الأخص مورناو . إن بطء حركة الضابط وهو يهبط السلم ، درجة درجة ، في بيت من طراز القرن التاسع عشر ، سلامه عريضة ، وعلي جدرانه تنعكس خطوط السلم وتكبر الظلال ، بينما الفتاة التي قتلها محمولة علي ذراعيه ، إن هذا المشهد من المشاهد النادرة في السينما ، فهو يعطينا انطباعاً حاداً وعميقاً بإنسان لا يستقر علي أرض أبداً ، وأنه يهبط إلي ما لا نهاية ، كبطل من أبطال الدراجيديا القديمة . ونفس الأسلوب يتكرر عندما نلمح ظله علي الجدران وفي الحديقة وهو يجرى بعد ارتكاب الجريمة .

ولم يستخدم استدراك أى حوار في هذا الفيلم ، بل لجأ إلي تعليق يقوله الضابط بنفسه ، وبذلك جعل شريط الصوت يعطينا الدراما بضمير المتكلم ، أى أننا في الحاضر ، نسمع صرخة إنسان وهو يحترف يحاول أن يمسك بالحقيقة بكفيه ، فإذا بهما فارغتان . ومع ارتطام صوته بأذاننا ، تخلق حاستنا البصرية نوعاً من الكونتراست ، من التمازج بين ما يقوله الضابط وبين ما نراه . ففيما نراه ثمة ظروف موضوعية لم يفهمها الضابط ، وعليها ، نحن ، أن نقارن بين ما يقوله وبين ما يراه كي نستشف الحقيقة .

إن هذه المحاولة التي يقوم بها المتفرج لاستشفاف الحقيقة هي زمن الفيلم (ولا أقول زمن الدراما) ، وهي قوام حركته ، وهي التي تجعل له طابعاً شاعرياً وتراجيدياً في الوقت نفسه . فمهما التمس الضابط ما شاء من الأعذار ، فالجريمة قد وقعت ، وما هو ذا في نهاية الفيلم ، يصارع هذه الحقيقة أو في سبيلها أمام قبر جيلبرت .

ويلخص استروك بنفسه هدفه هنا ، فيقول :

إن هذا الأسلوب غير المباشر هو أسلوب القصة القصيرة ، وهو ما أردت أن احتفظ به . فنحن هنا في منتصف المسافة بين الذكري والحلم ، بين الاعتراف والقصة التي تسرد ، وبهذا تستطيع مغامرة البريتين الدرامية البنت التي مانت بين ذراعى حبيبها أن تصل إلي المتفرج في شحنات متوالية ، كأنها أطلال ماضٍ دفن إلي الأبد ، لكنه حاضر دائماً في ذاكرة هذا المراهق الذي يصارع كل ليلة أمام جلثها . لقد ولدت في الصمت ، وإلي الصمت تعود ، إلي الصمت ، إلي الليل .

ورغم هذا كله ، لا يمكننا أن نعتبر استروك قد وجد نفسه في هذا الفيلم . لا في السنارة القرمزية ، ولا حتي في فيلمه الثاني اللقاءات المتحيرة الذي يعد أول فيلم طويل له . ففي الفيلمين ، يبدو تأثير استروك بمدرستين في الإخراج : أولاً كما قلت هو المدرسة التعبيرية ، وبالدقة جناحها الذي يمثله المخرج الألماني مورناو ، أما المدرسة الثانية فهي المدرسة الأمريكية الحديثة .

ورغم الضجة التي صاحبت السنارة القرمزية ، فلم يجد استروك فرصته لإخراج فيلمه الطويل الأول ، فلما اتاحها له صديقه الكاتب المسرحي والممثل المعروف مارسو ، عقب تأسيس أفلام مارسو وقع رائد اتجاه الكاميرا قلم في نفس المأزق السابق . فقد كان عليه أن يقدم موضوعاً غير باهظ التكاليف ، وكان كل ما في جعبته لا يخضع لنظام الميزانيات المحدودة ، ووجد نفسه مضطراً للإعداد السينمائي .

وعلي أي حال ، لم يحقق فيلم استروك الطويل الأول أسلوباً مستقلاً ، كل أهميته ترجع إلى التطبيق الواعي لمنهج ويلز علي موضوع يدور بين الشبان في حي سان جيرمان وبيريه في عهد الوجودية الذهبى . وباستخدام ديكورات تبدو فيها الأسقف وكأنها تتحرك (كلقطة كاترين وهي تهبط سلم عال بالليل ، فإذا كل ما فى البار يرتفع ، وإذا بالمرئيات تبرز بقعة ) وباللجوء لحركات الكاميرا المركبة والبطيئة (ترافيلنج مع بانورانيك فى مسار دائرى مع وقفات معينة وفق ميزانسين منسق) ، بكل هذه العناصر التى تشكلت منها وسائل التعبير فى السينما الحديثة استطاع استروك أن يتطور فى اتجاه أسلوب خاص ، يعرف به الآن ، هو ما يسميه بالميزانسين ، وما يسمى عادة بالأسلوب الديناميكي .

ففى هذه المرحلة كتب استروك مقالاً بكراسات السينما جاء فيه :

إننى اعتقد أن ما ينبغي أن أصل إليه هو أن أخرج أفلاماً تتكون من سلسلة من الفصول ، فيها الممثلون يتكلمون دون أن أحتاج فى سرد القصة إلى عنصر إضافي ، مثل وسائل الربط الآلية المعروفة ، كالعودة إلى الزراء أو اللطيق ، فالميزانسين وحده هو الذى يبرز هذا الشيء .

ولا يقصد بالميزانسين توجيه الممثل ، وإنما الأماكن التى تتوقف فيها الكاميرا أو تدور حولها ، وما يحدث داخل الكادر فى كل وقفة ، بحيث يتم داخلياً ، ومن إيقاع حركة الممثلين بالنسبة للديكور السياق الذى يجعل للفيلم وحدة إيقاع لا تتفكك أبداً . فهذا الاتجاه هو نقيض اتجاه المونتاج وهو يصفى السينما من كل العناصر الدخيلة عليها ، ويجعل تركيز السرد علي العلاقة بين المحسوسات وحدها والطريقة التى يفتتح بها محلي كل عنصر ويشرح علي العنصر التالى له .

فوحدة الصورة هي جسم : ديكور أو إنسان . وإشاعة حركة درامية في هذا العنصر أو ذلك ، لا بد أولاً وقبل كل شيء من أن تتحول فكرة المخرج إلي جسيمات، إلي عناصر نارية يتشكل منها شيء معنوي : معنى في وحدتنا نحن، لكنه ملموس في كل عنصر من عناصر الكادر .

وقد فطن استروك إلي هذه الحقيقة ، فقال في نفس المقال :

إنني اعتقد أن السينما هي قبل كل شيء فن فيزيائي . وأكثر الأشياء التجريدية ، كتوتر العلاقات مثلاً ، أو الأهواء ، لا بد وأن تجد في السينما تعبيراً فيزيائياً .

وفي فيلم استروك الذاتي ، وأعلى به حياة الذي أعده (أيضاً) عن الكاتب موباسان ، وصل لأول مرة في حياته إلي إيجاد المعادل البصري لأفكاره، وربما لأنه كان يخوض تجربة الفيلم الملون .

لم يحتفظ استروك من رواية موباسان إلا بالشخصيتين الرئيسيتين : جين وجوليان. إلا أنه لم يكتف بالوصف النفسي لسلوكهما ، كما جاء في الرواية ، بل عمل علي تطوير البؤاض الحويية لدي كل منهما ، بحيث تبرر ، في كل حركة تصدر عنها، أوجه الصراع الدرامي ، وهي ترجع في المقام الأول إلي التعارض بين تكوين كل منها. إن جين فتاة طهورية، تربت في دير ، وعملت تربيتها هذه علي تكوين قيم معينة لم تكن تساعد علي تفسير الحياة بقدر ما تطبع سلوكها النفسي بطابعها . فهي تسلك دائماً مصلك العذراء ، البريئة، التي تري الحياة حباً وتعاطفاً ورحمة. إنها علي عكس جوليان الذي تربى وسط الغابات ، كما اكتسب منها خشونة طبائع لم تعرفها جين من قبل ، كما اكتسب نزوعاً ورغبة في الانطلاق تصل إلي حد الجنون . هل يمكن أن ينشأ حب ما بين طبيعتين متنافرتين علي هذا النحو ؟

لو نشأ هذا الحب ، فهذا الدراما ، وفي الفيلم ، تدور الأحداث كلها من وجهة نظر هذه الدراما، مع ملاحظة شيء هام ، هو أن الصوت الذي يسرد الأحداث هو صوت جين ، فهي تبدأ باستعراض الظروف التي أدت إلي اعتراض جوليان لطريقها وبخوله في حياتها . ولهذه الوسيلة في السرد دلالتها : فهي

تعني أن الكلمة أعطيت لجين. ولو استمر الفيلم علي هذا النحو ، لأصبح فيلماً يدور بضمير المتكلم ، ووجب ، بالتالي ، ألا يتدخل المخرج في رؤية جين للأحداث ، بمعنى أن جميع لقطات الفيلم لابد وأن تتحول إلي لقطات ذاتية، تتابع كلها من وجهة نظر جين .

إلا أن مؤلف الفيلم قد أشاع نوعاً من الازدواجية في وقائع الدراما ، فهو يعطينا الأرضية العامة للأحداث ، ويدع كل شخصية تفسر ما يحدث بطريقتها هي ، أي أنه يبدأ بالحد الأقصى من الموضوعية . وإزاء ذلك ، توجد نظرة جين: إنها رغم الصوت الذي يفسر ما يحدث ، ليست النظرة الوحيدة الملقاة علي الواقع، بل هي نظرة كسائر النظرات ، غير أنها وهي تفسر لا تصل ، بالطبع ، إلي هذا الحد الأقصى من الموضوعية الذي نستخلصه ، نحن المتفرجين ، مما يتخاطب علي الشاشة ، ولهذا تدفعنا بذائنتها المتعارضة مع ما نراه إلي أن نقف بينها وبين الأحداث ، تارة نعارضها ، وتارة نؤيدها ، لكننا ، في جميع الحالات نشكل بعداً رابعاً للفيلم ، فبدوننا لا يكمل السرد .

وهذا الأسلوب يسيطر علي الفيلم منذ البداية حتي النهاية . ولتأخذ اللقطات الأولى للفيلم كمثال للإيضاح : بعد أن تقترب الكاميرا من بيت أبيض ، يطل علي تل ، حتي تصل إلي النافذة ، نترجع فجأة ، ثم تدور علي محورها لتكشف عن البحر . ومن هذا التقابل بين ما هو داخلي تماماً ، أعني البيت وبين هذه اللانهاية في المكان، أي البحر ، يحدد الانطباع الأول بالموضوع : إننا نتهياً لنوع من الدراما الحميمية حدثت فيما مضى ثم غسلها المياه وما أن نتهياً لتوقع دراما من هذا النوع حتي تتغير الألوان ، ومعها الإحساس بالمكان : فطلي بعد خلف حشائش تحولت إلي اللون الرمادي بسبب الضباب ، ومن أعلي تل يبدو بين الأصفر والبني ، تتقدم امرأتان شابتان ، إحدهما تسبق الأخرى ، وفي الكادر السينمائي، تصبح الأولى في مقدمة الكادر ، بينما الأخرى في خلفية الصورة . الأمر الي يعطي توازناً تشكلياً للحركة . ويضاف إلي هذا للتوازن اللغيمات المطاة للألوان: فدياب الاثنين بين الأصفر



والأبيض ، وغير بعيد عنهما زهور حمراء . وفي الخلفية يذوب الضباب الرمادي في خضرة الزرع ، وعلي بعد ، في أقصى اليسار، أزرق البحر .

ويدهي تماماً أن تشكيل الكادر في السينما يختلف عن تشكيل اللوحة في الرسم . فالحركة التي تستمر علي الشاشة قد تجعل أروع التكوينات شيئاً مضحكاً لو لم يأت ميزانسين الحركة ليخرجنا من التكوين السابق إلي تكوين آخر يرد علي الأول، ويطورة ، وبذلك يدفع الحركة الدرامية إلي الأمام . وعندما يتعلق الأمر بالفيلم الملون ، تصبح العملية أكثر صعوبة ، فكيف وجد استروك الحلول التشكيلية لهذه المشكلة ؟ .

لقد وضع في اعتباره أن تتدرج الحركة في ثنائي المكان الواحد علي نحو يسمح بالكشف عن الموضوع . وعن طبيعة الشخصيات ، بلا لجوء إلي الحوار ، وإنما الاعتماد دائماً علي الميزانسين . ولتحقيق هذا يعرض استروك كلية عن استخدام المونتاج: فالمونتاج في رأيه لا يعبر عن زمن الحركة الحقيقي ولا يوزع الدراما في المكان ، فهو شذرات من الواقع أعيد تجميعها بشكل يقترب إلي الميكانيكية ، ومن هنا فطلحة الأحداث . أما الميزانسين ، فهو يعطينا شريحة كاملة من الحياة ، إذ لا يحدث أي قطع في حركة الكاميرا ، وإنما يتوزع استعراض وجهات النظر تدريجياً ، وبالنسبة لمراكز الأهمية في جغرافية المكان . وهي أهمية نسبية هي أيضاً : فتارة تكون هذه البقعة أو تلك هامة من وجهة نظر شخصية من شخصيات الفيلم ، وتارة يستخدمها المخرج لتقديم الشخصية أو للابتعاد عنها وأحداث نوع من الفصل بينها وبين أرضية الدراما ومهما كان مبرر هذا الاختيار ، فالتهم ، هنا ، هو أن المشاهد بأكمله يعطى دفعة واحدة ، بلا توقف من آلة التصوير ، مما يدفعنا إلي أن نعيش سياقاً مماثلاً لسباق الواقع نفسه .

وأورجنا إلي تكوين اللقطات السابقة ، فسنجد استروك يتقدم بالكاميرا نحو الفتاتين، ثم يحصر الأولى وهي تصبح محذرة الفتاة البعيدة ، وعندما نحاول أن نعرف ما حدث ، تنتقل إلي الأخرى ، فنجد الكورسيه قد وقع علي الأرض، وهنا تتغير الألوان : لقد بقينا أمام الأبيض الكورسيه وهو يشكل كل مقنمة الكادر، ثم الأصفر ، والرمادي الذي يمثله الضباب والحشائش ، وقد أصبحت ، الآن ، يشكّلان خلفية الكادر .

إن هذا التنوع علي نمط ألوان المشهد يخلق الحركة الداخلية للدراما . فالإيقاع الناشئ عن تفتح الألوان وتغييرها المستمر يعطينا ، علي الدوام ، إحساساً بالتطوير الداخلي ، هذا الذي لا نراه ، وإنما كما يحدث في كل الفنون الكبرى تنصرف عليه من ملحق الشكل الفني وحده .

وكما استخدم استروك الشكل الفني كى يقضى بدلالة المكان ، فإنه يستخدمه أيضاً في تقديم الشخصيات.. ففي اللقطة التالية ، وهي لقطة طويلة تشمل شهراً بأكمله ، يصور لنا اللقاء الأول بين جين وجوليان، وكانت جين قد ركبت مركباً وهي آتية من الديار ، ففارق جزء من المركب ، وكادت الفتاة تصنع نهائياً ، لولا أن تقدم شبان هذه المنطقة وعلي رأسهم جوليان ، وانتشلوها . ويبدو أن امسة يد في الغابة القوية، ورجولته المفرطة هذه هي التي أيقظت الأنثي الراقدة في أعماق جين، وانزعجها من تجريد الديار.

وفي هذه اللقطة ، تبدأ الكاميرا بالتركيز علي البحر ، حيث سقطت جين، وفجأة، نلمح قارباً يتقدم نحوها ، ثم تمدد أيد كثيرة لتلقطها ، وبعد ذلك تدور الكاميرا علي محورها لتصور السماء ، ومجموعة أشجار ، وأثناء ذلك نشعر بأن فترة زمنية قد انقضت، كما نشعر بأننا قد انتقلنا إلي المكان الأول ، حتي إذا هبطت الكاميرا علي الأرض تكون جين قد قطعت بالفعل مرحلة في رحلتها ، وهى هي

ذى الآن فوق المعدية، يقدم نحوها هذا الرغيف الخشن الطبايع ، جوليان، ليساعدها علي الصعود إلي البر. لكنها، بكبرياء عفيف، تتفادي اليد الممدودة إليها، وتتقدم وتتقدم معها الكاميرا، فإذا جوليان قد سبقها، وأصبح من المستحيل أن تتجلبه، وعند هذه المرحلة تهبط الكاميرا مع جوليان وقد انحني ليجملها بيديه ويصعد بها إلي البر. وفي هذه اللحظة تتفحصه لأول مرة، فيضيق الكادر عليهما..

وحتي هذه اللحظة ، لم تكن نسمع سوي الموسيقى المصاحبة لحركة الممثلين . فقد تم تقديم المكان ، واستعراض الشخصيات ، بلا كلمة واحدة وفجأة وصلنا صوت جين وهي تقول:  
كان هناك ، علي رصيف للمعدية ولم تكن أعرفه

وعندئذ ينتابنا إحساس بأن ما يدور أمامنا ، علي الشاشة ، لم يعد ينتمي إلي الحاضر ، فهو مجرد ذكرى ، وكأى ذكرى ، خاصة عندما يعبر عنها صوت مفرد، فهي تضعا في حالة من يشهد إنساناً يستعرض مصيره . والواقع أن الفيلم كله يكمن في عملية استعراض المصور هذه : لماذا تم هذا اللقاء ؟ أى صدفة ألقت بكائنين مختلفي الطبايع في طريق واحد ؟ لو لم تلق جين بجوليان ، فما الذى كان سيحدث ؟

وبوضع الحاضر في الماضي ( مع استمراره أمامنا من لحظة أخرى ) ينتفى في الدراما السيمائية مبدأ التماثل . فما من متفرج سيشعر بأنه جوليان ، أو أنه قادر علي الاندماج مع شخصية جوليان . وأى متفرجة ستتحذ مسافة بينها وبين جين، بعبارة أخرى ، أننا نشهد الحادث في أبعاده الموضوعية ، وفي الزمن الحاضر ، إلا أننا ، في ذات الوقت لا نستطيع أن نسايره وننساب في نباره ، لأننا نعلم ، من تعليق جين ، أنه قدر تم ، أنه مصير أقل علي نفسه ، أنه واقع قد تحدد ، وكل ما نستطيع أن نفعله هو أن نقد مقارنة بين ما نقوله جين وبين ما نراه بعيننا .

وعندما يصل المتفرج إلي هذا المستوى الفكرى ، يتحول إلي ناقد للدراما . ليس بشكل مطلق ، بطبيعة الحال ، لأن استمرار تتابع الأحداث ، بالإضافة إلي ما تخلقه فينا الألوان من حساسية بدراما المكان ، يجعلنا علي الدوام ، فى منتصف المسافة بين الانتماج وبين التأمل .

وهو وضع يحول دور المتفرج من دور سلبى إلي دور خلاق . إنه لا يستقبل ما يعرض عليه ، وإنما يبحث عن دلالة ما تقدمه له الدراما . وطوال الفيلم ، يبقى استرؤك المتفرج فى هذا المستوى : أنه يكشف له ، بمروية شديدة ، عن عدد محدود من تفاصيل الدراما ، ويلقى بالشخصيات فى مواقف تسمح لها بأن تحرى جانباً من نفسها . أما التفاصيل الكاملة ؟ أما حرية الشخصيات نهائياً ؟ فهذا لا يتم أبداً .

لماذا ؟ . لأن المفروض انه لا يوجد إنسان يستطيع أن يفسر سلوكه بنفس الطريقة التى يحللها بها عالم النفس أو عالم الاجتماع ، كما أن مهمة العمل الدرامى لا تنحصر فى تقديم تقرير تفصيلى عن السلوك النفسى لهذه الشخصية . ولهذا لا يستطيع جوليان أن يقول علي الشاشة :

إننى ابن الغاية وفى داخلى رغبات مكبوتة ، وميل للانطلاق لا يعرف أى حدود وإنما ما تعرفت علي امرأة وأحببتها ، فإننى اتحول إلي فارس يريد أن يحمل حبيبته علي جواده وينطلق إلي أقصى أطراف الدنيا .

كلا ، لا يمكن ، بالطبع ، أن يوصلنا أى عنصر من عناصر الدراما الميمائية إلي هذا الشكل التفسيرى ، وإنما نحن نصل إليه من اجتماع عناصر الدراما ، ومن تفاعل هذه العناصر فى كل موقف . فالمعرفة تستخلص من حركة الشكل الفنى (لا من الحوار ولا من الكادرات المفتطة ، كما يحدث فى السينما عندنا) .

وكل قيمة العمل السينمائي تتركز في قدرة المخرج علي أن يجعلنا نمسك بالخيوط غير المرئية التي تنسج ، خلف ما نراه علي الشاشة ، واقع للشخصيات الحقيقي . وإذا كان استروك قد ترك حركة الجسم ، ولزعات الشخصيات ، فرصة التعبير عن نفسها ، فإن هذه الفرصة تتاح لأي إنسان يعايش مثل هذه الشخصيات في واقعها العارى . فهو لا يركز إلا علي مظاهر التعبير الخارجية ، علي الغضب أو الحنف أو الرقة أو الدهشة ، أى علي ملامح وإيماءات يراها كل إنسان . إلا أنه بعزلة لما يمكن تكراره ، وينكبيره (سينمائياً) لبعض الحركات ، يجعلنا نتعامل عن الباعث إليها .

وكلنا يعرف أن في الرواية التي كتبها موباسان ، تزوج جوليان من جين لسببين : أولهما سبب واضح ، وهو أنها ثرية وكان هو في مسيس الحاجة لمال لي دفع ديونا قديمة تمز علي عنقه وتهدهد بالضياح . أما السبب الثاني فهو غامض لديه ، لأنه لا يعرف بالدقة ما الذي يربطه بجين ، وما الذي يجعله يشعر بالعجز عن أن يعيش بدونها . وما أن تتعدد البواصت في نفسية إنسان ، ثم عندما لا يستطيع تحليلها فهذا يصبح شخصية مركبة : أحياناً يشعر بالقلق ، وأحياناً يحاول أن يستكين إلا أنه دائماً ، لا يستطيع أن يعيش لحظة واحدة بامتلاء ، مستمسكاً لعواطف خالصة .

وهذا القلق هو المحرك الرئيسى فى شخصية جوليان . وهو لا يحوله إلي شخصية درامية فحسب ، بل يجعل من جين شخصية تراجيدية ، لأنها ، مع إدراكها بأنه يتعلق بها ، تشعر بأن ثمة شيئاً يفصل ما بينها ، ولكنها ، وهى التى تفنقر إلي تجرية الحياة ، هى التى لا تخرج كل مكتسباتها الفكرية عن بعض أفكار بالية عن الخطيئة وحب الإنسانية وعدد آخر من الأفكار التقليدية التى تعلمتها فى الدير ، هى الهشة ، الرقيقة ، أنها تشعر باليأس يحجم تدريجياً علي حياتها .

وفى سياق الفيلم ، ومن الناحية السينمائية الخالصة يعبر استروك عن هذه الشخصيات المركبة بتكنيك فريد فى نوعه ، أصبح الآن أساس السينما المعاصر . وأول خصائص هذا التكنيك تبدو فى

الوظيفة التعبيرية لكل لقطة : فقبل استروك ، كان خير أسلوب فى التقطيع الفنى للمشاهد (أعنى : الديكوباج) يحدّد فى توزيع دراما المشهد علي لحظات تسجل كل منها ارتفاعاً فى درجة انفعال الشخصيات (أو فى درجة ارتفاع الخط الدرامى) . فمثلاً ، فى أفلام هوارد هوكس أو هيتشكوك أو ويلز (وهى أعلى مستوي فى الديكوباج حتي ذلك الوقت) كانت كل لقطة تنتهى بقمة انفعال باب يفتح فجأة ثم تتغير اللقطة ، أو تتغير اللقطة بعد سقوط شئ غير متوقع ، أو باقتراب الكاميرا من عيدين يطل منهما الذعر . باختصار ، لا بد من قمة درامية تمهد لتغيير اللقطة . لكن هذا الأسلوب يعنى أن السينما لا تعرض سوي واقعنا فى حالة خارقة ، تماماً كما هو الحال فى التراجيديا ، بينما هذه اللحظات الفائقة الانفعال عبارة عن تراكم بطى لملاقات تكاد تكون غير محسوسة ، تتخلل مسار حياتنا العادية ، ولكن يظهر هذا التراكم ، فخير وسيلة هى أن نجعل لحظات الانفجار تتخلل السياق الطبيعي ، ثم ، بعد ذلك ، يعرّد كل شئ إلى مجراه العادى .

وفى فيلم حياة أمثلة كثيرة . فمثلاً ، عندما يذهب جوليان إلى المطبخ ليحضر حاجاته وينتهي للرحيل ، نجد جين وقد سمعت حركته تهرع إليه علي اعتقاد منها بأنه سيرتكب فعلة غير متوقعة . وفى بداية هذا المشهد ، نراجع الكاميرا فجأة للكشف عن الباب المفتوح ، ثم نبصر جين وهى تلهث وقد استندت علي الباب ، وظهرها لنا ، كما لو كانت تريد أن تمنع جوليان من الدخول إلى المطبخ مرة أخرى . ولا نسمع منها سوي صيحة امرأة مغوية علي أمرها : من المستحيل أن نبقى علي هذا الوضع يا جوليان ، من المستحيل . ولا يرد جوليان وإنما يزيحها بحركة واحدة من يده ، ويدخل الحجرة ، وعندما يقطع المخرج علي الحجرة ، نلمح للمطبخ فى كامل تفاصيله ، بحائط أحمر اللون ، وبأثاث من الخشب الأبيض ، وهذه الكونتراستات اللونية تدرأى أيضاً فى التعارض بين لون المائدة الأسود وبين الجدران ثم بين كل هذا ونرى الشخصيات ، كما أن التباين يزداد حدة بين نغماتها المشرقة وبين نغمة

الحزن القائمة البادية في سلوك الزوجين. ونظل طويلاً في حالة صمت نقطعه جين صارخة: جوليان. ويزيحها جوليان عن طريقه وهو يصيح: دعيني! ويدفعها مرة أخرى، ويمر من الجانب الآخر بجوار المنضدة، وتصبحه الكاميرا وهي تحصره في كادرها نحو باب القاعة، وبينما نلتبع حركة جوليان الصامتة، نسمع في الوقت ذاته أنين جين، وهي تتوسل: لكن ما الذي فعلته، قل لي يا جوليان، ما الذي فعلته؟، وينتهي جوليان للخروج، ويستدير نحوها فجأة، ويعود إلي المنضدة وقد حصرته الكاميرا مع جين في كادر واحد. ثم يخرج سكينه ويظهرها في وجه زوجته وهو يصرخ: لا شيء. لم تفعل أي شيء. أنت قديسة، لا يمكن أن يوجه إليك اللوم أبداً. يستطيع أبوك أن يموتاً في سلام، فابنتهما قد أصبحت زوجة، سيدة بيت، وهي قديسة، لا يوجه إليها اللوم أبداً. وعندما ننظر إليه جين غير مصدقة، يستطرد: كل الناس سعداء.. كل الناس قد خرجت بمكسب. أنا وحدي، أنا وحدي الذي عقدت صفقة خاسرة.

وتباغت جين، وتوسع عيناها بالحيرة، ولا تفهمه وهو يضيف: أنا قد وقعت في الفخ، ثم لا تفهم ما الذي يدفعه إلي أن يلقي بسكينه فجأة علي المنضدة، بحدة، وهو يغمد نصلها في الخشب بكل قواه فتفز السكين وتنبذ فيدرك سلاحه وانفعالاته تبرد بالتدريج، بعد أن أفرغ شحنته في هذه الحركة، وتسمعه يهيم: كل هذا من أجل بضعة ديون تافهة.

وفجأة تتغير انفعالات جين، إنها الآن لا تريد أن تفهم ما يقوله. وعندما يسقط رأسها بين كفيها وهي يائسة من أن تستطيع تحويل زوجها عن طبيعته الاندفاعية، وتصرخ في صوت مكتوم: يا إلهي. لا يمكن أن أصدق هذا. لا يمكن أن أصدق هذا، عندئذ نسمع خطوات أقدام، ونري الزوجين يستديران نحو الباب، وتتقدم خادمتهم روزالي، وهي تحمل الخبز والجبن واللبن كعادتها كل صباح، ونلمح روز وقد تظاهرت بأنها لم تدرك أن شجاراً قد نشب بين الزوجين. ويحيى صوت روز ليعيد الأحداث إلي مجراها العادي اليومي: أسعدت صباحاً يا سيدتي، أسعدت صباحاً يا سيدي.

إنها لحظة انفجار تخللت مشهداً عادياً، لتشير إلي أن الانفجارات لدي بسطاء الناس مجرد لحظات عابرة في حياتهم أما العادي، أما اليومي، أما نسيج حياتهم، فهو حديث للخبز والمطبخ. لماذا لا تمتد ثورتهم إلي النهاية؟ لماذا لا يصل بهم انفجاراتهم إلي تغيير حياتهم؟. هذه الأسئلة وغيرها هي ما يوحى به إلينا هذا الميزانين بمحاه كما حدده استروك.

ولقد رأينا كيف أعرض استروك عن تطوير حركة اللقطة في خط تصاعدي، فاللقطة تبدأ عدده في زمن عادي، الحركة في داخله هي حركتنا اليومية، وفجأة، في منتصف اللقطة، يتفجر شيء ما، قد يكون حركة غير عادية تعبر بها هذه الشخصية أو تلك عما هو مكتوب في نفسها، وسرعان ما تعود إلي الوضع الذي كانت عليه. فاللقطة تبدأ في زمننا اليومي وتنتهي في زمننا اليومي، وبذلك تصبح أرضية الفيلم كلها هي إيقاع الواقع اليومي. أما هذه الانفجارات، فهي ترمومتر يشير إلي الداخل، إلي ما خلف هذه الأرضية، إلي حركة الدراما فيما وراء المشهد. فالدراما عدد استروك تسير في خطين: خط أفقي، هو الذي يلمو فيه الموضوع، وهو الذي يمكننا أن نتماثل معه، ونعتبره بدول حياتنا كمتفرجين. وخط رأسي، وهو ما يعترض هذا الخط الأفقي ليجعلنا نتخذ مسافة منه، فنعمل، يذهننا، علي إزاحة قشرة الروتين اليومي التي حجبته جوهر الظواهر عن عيوننا.



٢- جان لوك جودار  
والمعاصرة في السينما

مجلة السينما  
نوفمبر ١٩٦٩



فى خريف ١٩٦٧ أثار جان لوك جودار الرأى العام الفرنسى بفيلم غريب فى موضوعه . غريب فى عنوانه ، هو : الصبيلية . لقد توقع المشاهدون أن يروا تحقيقا عما يدور فى الصين أو ، فى خير للحالات ، دراما تعكس الصراعات السياسية والفكرية هناك ، فإذا بهم يتابعون ما يحدث فى شقة باريزية يسكنها أربعة من طلبة جامعة نانتر يعيشون مع خادمتهم القروية . وبين الأربعة كانت هناك خلافات حادة ، حول الطريق الحق الذى يجب أن يسلكه الشباب كى يغيروا الواقع ، لا لهدمه ، بل لانتزاع حق بناء مستقبل لا ينتمى إلي سواهم . ومع أن للفيلم كله قد تركز فى تحليل هذه الشخصيات ، وفي اللوغل فى أفكارها وهي بالطبع ، صورة مصغرة للصراع الدائر فى فرنسا بين جماعة الطلبة التى تحرر الكراسات اللينينية الماركسية ، وبين الشيوعيين التقليديين ، ثم بين هؤلاء وهؤلاء وبين دعاة التغيير البطئ وهم أيضا يتحركون تحت راية الاشتراكية كما يزعمون مع أن الفيلم لم يقدم لنا خطبا ولا مظاهرات ولا أي موقف سياسى مفنن ، ألا أن بطلته تنطق ، مع كلمة النهاية ، جملة هى فى رأى خلاصة الموقف السياسى فى فرنسا ، فنحن نسمع أن فيازمكي تقول :

لقد قطعنا طريقا ما ومع ذلك فكل ما حدث هو أننا مهدنا للخطوة الأولى التى يجب أن نقطعها ألا وهي الثورة الثقافية . أما بعد ذلك فلا يزال الطريق طويلا .

لكن لم تمض سبع شهور علي عرض فيلم الصبيلية حتي تحول واقع فرنسا كله ليصبح علي الصورة التى رسمها جودار فى فيلمه . فمن قلب جامعة نانتر نفسها انطلقت شرارة الثورة الشبابية التى أحدثت أكبر هزة فى الحياة الاجتماعية بأوروبا ، فكما أصر طلبة فرنسا علي احتلال جامعاتهم وعلي أن تكون لهم السلطة فى كل شئ ، كذلك أعلن التمرد طلبة جامعات بون وسانسبرج بأوربا وطلبة جامعة بيركلى بالولايات المتحدة .

وعلي هذا أصبحنا أمام ظاهرة سينمائية فريدة . فيعد أن كانت الأفلام تعكس لنا ما يتفاعل في حياتنا من أحداث ، بهدف تسجيلها أو بهدف تعميقها (أو كمحاولة لإيجاد مهرب منها حسب نظرة كل مخرج ها هي تتلأأ بما سيحدث . فما معنى هذا ؟ معناه بكل بساطة ، أننا أمام سينمائي قد وصل إلي حل مشكلة من مشاكل الفن المعاصر ، إلا وهي تحقق قدرة الفنان علي أن يعطي لما هو مبهر ، وغير واضح ، ومبتذل في كل ظواهر الحياة اليومية شكلا مركبا ، أى صياغة للواقع تستخلص الفكرة العامة المتحركة في حركته ، حتي قبل أن تصل علاقات هذا الواقع إلي نقطة التطور التي بلغتها رؤية الفنان في عمله الفني .

هذا هو، اللوحة الأولى ، المعني الوحيد لهذه العلاقة بين الفيلم ، كعمل فني ، وبين أحداث مايو ، كتغيرات في حركة الواقع . ولا أدري إن كانت هناك أعمال سينمائية قد وصلت إلي هذا الحد في قدرتها علي استشفاف صورة الغد بما يحدث أثناء إخراج الفيلم نفسه ، لكن ما هو مؤكد ، هو أن جودار ، في تاريخ السينما كله ، وربما في تاريخ الفن المعاصر (باستثناء برتولت بريشت) قد دفع السينما إلي تحقيق وظيفة خطيرة في حياة كل مجتمع توجد به : جعل الفيلم أداة لاستخلاص القانون الموضوعي المتحكم في ظواهر الحياة ، لاجتماعية كانت أو سياسية أو نفسية .

ويدهي أن جودار لم يصل إلي هذا المفهوم السينمائي إلا بعد أن قطع طريقا طويلا ناضل فيه ضد كافة القوي التي كانت تجعل وظيفة السينما هي دفع الجماهير إلي الهرب من واقعها بدلا من مواجهته . ويهمن أن نتساءل ، قبل أن نحدد خصائص هذا المفهوم : ما هي معالم هذا الطريق الذي قطعه جودار ؟

علي عكس أغلب نقاد كاييه ديسينما، لم يبدأ جودار حياته كناقد، وإنما شده إلي السينما إحساسه بأنه قادر علي أن يعبر عن أشياء كثيرة بالكاميرا، فمضد دراسته الابتدائية وهو مولع بالتصوير ويشراه قطع الشرائط القديمة كي يعرضها علي أصدقائه الصغار بآلة عرض كان قد اشتراها له جده وهو في الثانية عشر من عمره . وهذه الرغبة في أن يكون سينمائي هي التي قادته إلي دراسة السينما والتي تحقق نظرياتها . أولا بدافع الاستفادة من تجارب الآخرين كي يستخلص لنفسه أساسا نظريا . وثانيا لأن الظروف قد سافقه وهو في سن الثامنة عشر إلي للجماعة التي أسست مجلة كاييه ديسينما . ويؤكد جاك دونيول فالكرور ( ١ ) في المقدمة التي كتبها للنص المنشور لميناريو امرأة متزوجة أنه عرف جودار عن طريق صديقه لأمه ، جاءت تزورهم في بيتهم ومعهما شاب نحيل، يرتدي نظارة طبية داكنة، ويحمل كراسي مميكة مصحوبة برسوم وخرائط . وقالت الزائرة إنها لم تعد تدري ما الذي تفعله بهذا الولد الذي يعطى هوايته للسينما اصنعاف اصنعاف الوقت الذي يعطيه لدراسته بالليسيه وأنها تخشي وقد تأهب لدخول الجامعة أن ينتهي به الأمر إلي العمل باستديو، ولهذا ترجو والده دونيول فالكرور أن توصي ابنها بأن يوجهه ويرشده إلي خير طريق لتحقيق غايته دون أن يفشل كطالب .

وتحمل القصة ، اعترافا صمليا ، بأن الأسر العادية تميز هي أيضا بين نوعين من السينما الحرفيين ، وهي التي تشير إلي حياة الليل والنجوم والاستوديوهات، وتكاد لا تفترق عن الكباريه ، ثم سينما المثقفين ، وهي التي لا تختلف كثيرا عما يحدث وسط الجامعيين فهي تعني للدراسة والنظم . وهذا هو السبب في أن والده جان لوك جودار ، وهي تخشي علي ابنها من أن يضيع في أجواء الكباريهات، هرعت إلي صديقته والدة فالكرور .

كذلك تشير القصة إلى الطريقة التي كان يفهم بها جودار معني العمل السينمائي في ذلك الوقت. فالكراسة التي حملها إلى فالكروز عبارة عن سيناريو من تأليفه، وهو مكتوب بدقة شديدة، ومصحوب برسوم تفصيلية للديكور ولأماكن التصوير ولزاويا الكاميرا ولعدد هام من اللقطات، وكلها توحى بأن جودار كان يعطي أهمية بالغة لكلاسيكية البناء في الفيلم.

والواقع أن هذه النزعة للكلاسيكية هي التي تحدد طابعه المميز منذ بداية عمله وسط المحترفين. فبينما يفقد الكثير من الشبان شخصيتهم الفنية بدافع التجديد أو بدافع مسايرة الموضة السائدة، نجد جان لوك جودار يسير في خط منطوق لا يتناقض مع نقطة البداية. وكلنا يعرف الآن الطريق الذي سلكه جودار في مطلع حياته الفنية: فاللقاء الذي حدث في بيت دونيول فالكروز لم يقده إلى الإخراج، لأن فالكروز لم يجد منتجاً يقبل أن يعطي بضعة ملايين من الفرنكات لصبي كل ما يعرفه عن السينما هو أنه صور بضعة تجارب بكاميرا ١٦ ملمتر، ولكي لا يصاب جودار بخيبة أمل، طلب منه فالكروز أن يؤجل لفترة ما الجانب العملي في حياته كسينمائي، ويكرس بعض نشاطه ككل من يعملون في الكايبه إلى الدراسة والنقد.

وفي الفترة ما بين ١٩٥١ حتى ١٩٥٨ يعمل جودار، إلى جانب فالكروز، وإلى جانب زميله أندريه بازان (١) ناقداً للكايبه. ومع أنه كان قد تأثر كثيراً بالفلسفة الوجودية وبنظرية الظواهرات إلا أنه لم يهدف أبداً إلى صنع نوع من السينما يكون تابعا للفلسفة، بمعنى أن تصبح غاية الفيلم وهي تقديم دليل عملي على صحة هذه النظرية أو تلك. فالسينما لها ماهيتها الخاصة، لأنها أولاً وقبل كل شيء صورة محسوسة، وليس لها من دلالة أخرى سوى قدرتها على أن تضع الإنسان في علاقة مع المكان. فالإنسان، في السينما، هو نقطة الارتكاز، وطريقة الكشف عن سلوكه وعن أفكاره وعن اهتماماته وعن

وضعه في الحياة إنما تتحقق، سينمائها، بالانتقال من موقف إلي آخر، أو من مجال إلي آخر، إذا جاز لنا أن نستخدم تعبيراً جشطالدياً.

والترجمة العملية للمجال تكمن، بالدرجة الأولى، في علاقة الكاميرا بما تكشف عنه . إن المسافة التي نتخذها الكاميرا من الأشياء، ومن الإنسان هي التي تحدد المعاني وليس أبداً الحوار الذي تنطق به الشخصيات . فمثلاً، لو ابتعدت الكاميرا، بحركة تراجع (شاريوخفي) كما نقول في لغة الاستديو عن شخصية ما، فأنها تقول لنا: لتتركه في عزله أو ما هو يعيش في عزلة أو من المستحيل أن نطل علي علاقة به فلا يوجد اتصال بين إنسان وآخر. وعلي العكس لو ظلت الكاميرا تقترب من الموضوع، فهي تتغلغل في دخيلة نفسه . وما هذه سوي أمثلة للتبسيط، والمهم أن جودار قد بدأ ينظر إلي السينما علي أنها علاقة بين كاميرا وموضوع، إذا كانت الكاميرا هي العين الراحية والقادرة علي تكبير تفاصيل لا يمكن لأي إنسان أن يلحظها، وعلي اختيار مواضع من الحياة تعزلها وتبرزها دون أن تفقد ما فيها من حياة جارية، وإذا كانت هذه العين الراحية هي، في نهاية الأمر، عين المخرج نفسه، فهنا هو جودار يوضح وظيفة السينمائي: إنه ذلك الإنسان الذي يضعنا بما نخافه الكاميرا وما نتعامل معه علي الشاشة في موقف. ومن أهم دراسات جودار الأولى دراسة نشرها في العام الأول لصدر كاييه ديسينما بعنوان دفاع عن الديكوباج الكلاسيكي ، وفيها يقول: أعتقد أنني ركزت كثيراً علي الخطأ الذي يرتكبه نقادنا عندما يقعون تحت تأثير الفلسفة المعاصرة، فيتناولون بعض المحسسات اللغوية وبعض الاستعارات ويخلقون منها رؤية للعالم، ويدثرون بعض طرق التعبير مزاعم فلكية لا يمكن أن تكون لها أبداً، ومن هنا يجردون التحليل النفسي الكلاسيكي مما يمكن أن يلائم السينما وتستفيد منه، وتعمل علي تفسيره، وذلك برد الإنسان إلي أن يصبح كما يقول سارتر «سلسلة متتابعة من المظاهر التي تحده» ثم يريثون بلوع من التناقض الغريب، ألا يسلوا لوحداية الظاهرة سوي التفسيرات المتعددة التي تفسد فهمها. أما

في السينما فلا ينبع الجمال الا من اعتراف الشخصية، أنه يقوم علي القدرة في تقديم إشارات عن هذه الممثلة أو تلك ليست تكوينا أساسا. فالسينما لا تتساءل عن جمال امرأة مثلا، وإنما تسجل حركات.

وهو نص قد يبدو صعبا علي من لم يعيش هذه الفترة في فرنسا. ففي ذلك الوقت كان النقاد الذين درسوا الفلسفة، وخاصة الفلسفة الوجودية، يريدون للسينما أن تكتفى بتسجيل مجموعة المظاهر السلوكية لأي شخصية ترسمها، وكانوا يرون أن السينما الأمريكية هي وحدها التي استطاعت أن تفعل ذلك، لأنها، بابتعادها عن الأجواء الحميمة. وعزوفها عن التحليل النفسي للشخصيات (وسيمائيا يعني ذلك الأعراض عن اللقطات المقربة والمكبرة وعن جو الحجرات المغلقة ومشاهد الاثنيين) بكل هذا ركزت السينما الأمريكية علي تتبع سلوك الشخصيات، من الخارج، ومن خلال الأحداث التي يعيشها كل واحد. ولقد رأي جودار أن هذه النزعة ليست من الفلسفة الوجودية في شيء، فهي نزعة تنبع من حضارة ميكانيكية وجدت تعبيرها العلمي في الاتجاه السلوكي الذي شاع في علم النفس، وفي الاتجاه البرجماتي الذي شاع في الفلسفة، ومن هنا سلسلة المقالات التي يبين فيها جودار عدم تمازج الديكرباج الكلاسيكي مع الفكر المعاصر، فالديكرباج الكلاسيكي ينقل الانتباه من الفرد الي المجموع بالقطع من لقطات قريبة أو مكبرة إلي متوسط أو عامة، وهو ما يتفق تماما مع أي فلسفة تري أن تحديد الإنسان إنما يكمن في هذه الحركة المستمرة من الذات إلي الخارج ثم من الخارج إلي الذات.

ولا ينبغي أن تخلط بين ديكرباج تقليدي وبين ديكرباج كلاسيكي. فاللقائدي هو الذي يوزع الحركة في المشهد بشكل آلي، حسب قواعد الحرفة، دون أن يتدخل عنصر الوعي في تحديد حركة الكاميرا. وهذا بالطبع مالم يهدف إليه جودار. بل أنه يهدف إلي أن يقود حملة نقدية ضد السينما الأمريكية نفسها. فهو ضد الفيلم التجاري الأمريكي بما خلقه من تقاليد زائفة حولت السينما، في كل



مكان في العالم، التي صنعتة تجعل إخراج الفيلم نوعاً من أعمال الترفيه. أما السينما الأمريكية الحقيقية، تلك التي برزت في أعمال نيكولاس راي وفولر وفي بعض أعمال هوارد هوكس، فهي تلك التي تكشف، بحركة الكاميرا أساساً، عما في الحياة اليومية من معانٍ كبيرة، لأنها، باستخلاص الإيقاع في مشاهد تبدو لنا في الواقع عادية تماماً، ثم بإبتمامها تماماً عن التكوين الهندسي المصنوع، قد قدمت أفلاماً لا نشعر أبداً بأنها سينما. فللشاشة تصبح نافذة على الواقع الذي نركناه قبل أن ندخل دار العرض، إلا أنها نافذة تزيينا أبعداً أوسع ولحظات أعمق للنفس الوقائع التي عشناها.

هذه القدرة على وضع الإنسان في ظروفه المكانية كي تتولد من علاقته الشخصية بالمكان إشارات إلى موقفه تجاه الحياة، وكى تتحول نظرتنا إلى قشعريرة أو شغف، هذه القدرة على تحديد العلاقة بين الإنسان وواقعه هي ما سوف يسميه جودل بالميزانسين، وهو مفهوم سوف يدعو إليه كبديل للتكوينات التقليدية والإيقاع المصنوع وهما مرض السينما للفرنسية وقتذاك يلعب دوره الكبير في تشكيل جماليات الموجة الجديدة بطابعه.

وخلال هذه الفترة لم يمارس عملاً سينمائياً كبيراً، فكل حصيلاته من الإخراج السينمائي فيلم تسجيلي، نفذه بالاشتراك مع فرانسوا تروفو، لحساب البلدية، وهو عن إصلاح المواسير، إلا أن جودل حول المادة التسجيلية الجافة التي واقع تنمو فيه الحياة وتطور من خلال تتبع تساقط نقط المياه في الأحواض والبالوعات حتي تصبح بركاً تهدد المدينة، أي أنه أثر سرد حركة تراكم المياه من وجهة نظر استعمال الإنسان للماء. ولأنك أن الطوان الذي اختاره، وهو قصة ماء يشير إلى هذا المعنى وإلى جانب هذا الفيلم التسجيلي، أخرج فيلمين قصيرين، أحدهما بعنوان: كل الشباب اسمهم باتريك وامرأة دلوعة، ولا شيء هام في الفيلمين إلا قيمتهما التاريخية، فهما يحتويان على صورة جنينية مما سوف يتجسد في حياة نانا في فيلم تعيش حياتها ثم في امرأة متزوجة.

لكن حدثت جملة ظروف جعلت جودار يفكر جديا في أن يدخل عالم الإخراج من أبوابه الواسعة فقد هبطت ثروة صغيرة علي زميله وصديقه وأحد كتاب الكاييه كلود شابرول ، وبدلا من أن يبنددها شابرول في الاستمتاع بما حرم منه، قرر أن يكون شركة إنتاج، نعهد علي الرأسمال البشري أكثر مما نعهد علي النجوم والديكرورات. كانت الأملة التي ضريحها حركة الواقعية الجديدة الإيطالية لازالت ماثلة في أذهان هذه المجموعة من اللقادر، وكان روبرتو روسليني يقضي أغلب وقته بباريس، وسطهم يرشدهم ويكسبهم تجاربه، ولهذا عندما كون شابرول شركته، لم يكن أي واحد من زملائه في حاجة الي أكثر من فيلم خام ويضع أصدقاء من الممثلين، أما الديكرورات فقد اختاروها وسط الأماكن الطبيعية، وفي شققهم، كما خلقوا نظاما للعمل الجماعي يقضي بأن أي واحد ينتهي من إخراج الفيلم الأول يقوم بمساعدة زميله الذي يبدأ في إخراج فيلمه الأول وعلي هذا النحو اخرج شابرول فيلميه الأولين سيرج الجميل وأبناء العم وعلي هذا النحو أيضا أخرج ترؤفو فيلمه الطويل الأول الصنربات الأربعانة.

ووسط هذه الجماعة كان جودار أن يصب أفكاره وخبراته السينمائية وحسه للجديد بدور الكاميرا في فيلم طويل أول. ولأخذ يبحث عن موضوعات، وكل موضوع لا يثير اهتمامه فقد كان أمام رغبة في أن يقدم للناس الفيلم الذي يعكس ما يدور في أذهانهم وما يمس المشكلة الحيوية التي يعيشونها لحظة عرض الفيلم.

وفي يوم قدم له فرانسوا ترؤفو مشروع سيناريو في صفتحين عن شاب مثقف يتحول الي قاطع طريق نتيجة لموقف يتخذه ضد المجتمع الرأسمالي، لأنه بعد عودته من الهند الصينية، وجد مستقبله قد أغلق تماما. ووجد الموضوع فيولا لذي جودار. علي الأقل من ناحية التيتما إلا أن جودار كان يهدف، من وراء رسم شخصية شاب كهذا، أن يقدم صورة للظروف المعاصرة في بلاده. فقد كانت الأوضاع

في باريس قبل ١٩٥٨ تنذر بخطر الفاشية، لأن الحزب الاشتراكي (اسما) قد تحالف مع السلطة، وباع ما عاش من أجله من مبادئ، كما تحول كبار أعضائه إلى كبار موظفين في الدولة الاحتكارية، ومن هنا تأييدهم، وهم في السلطة، للحرب القذرة في الجزائر، كما يقول الفرنسيون، ومن هنا أيضا تحالفهم مع إسرائيل وإنجلترا في العدوان الثلاثي على مصر. وإزاء هذه الأوضاع، كانت تسود الشباب فلسفة عدمية، هي الجانب السلبي للفكر الوجودي، وفحواها أننا مهما خضنا من معارك، فسيتهى بنا الأمر، بعد عشرة أعوام أو بعد عشرين عاما، التي الموت فلماذا نناضل؟. أحري بنا أن نفترق من كل المتع التي تقابلنا في طريقنا، فما ستخرج به من الحياة هو اللذة الحسية، سواء في الاحتراق الداخلي أو في ممارسة السادية إزاء الآخرين.

وعلي هذا وجد جودار نفسه في قلب مناخ تشيع بالفوضوية. ولكي يتخذ، بالكاميرا، موقفا إزاء ما يحدث، لكي يتحدث بالصورة عن وضع شباب لم يخرج من الحرب في الهند الصينية إلا لكي يساق إلى الحرب في الجزائر، لم يجد سوى موضوع واحد، الموضوع الوحيد الممكن لو أراد أن يكون صانقا؛ ذلك الذي يدور حول شاب يشير سلوكه إلى هذه التحولات التي طرأت على الجيل الجديد في فرنسا. وعلي هذا النحو ولدت شخصية ميشيل. أنه، كأبناء جيله، عديمي التفكير، يجد نفسه بلا تاريخ وبلا نقطة بداية ذاتية، ومع ذلك فهاهو يواصل جهوده، ويفضّ شبابه بطلاقة عارمة لا يدري كيف يوجهها. وما من أحد حوله يتضامن معه، وما من قيم أيديولوجية أو أخلاقية أو إنسانية أثبتت، خلال أبسط التجارب، إنها قادرة علي أن تحميه من الضياع. ولهذا يتمرد علي كل الأوضاع، لا يكثر بالقانون، فالقانون هو جهاز القمع الذي تستخدمه سلطة ساقط جيله إلي كل أنواع اللجائز كي تدرى علي حسابهم.

وعلي عكس كل السينمائيين، لم يبدأ جودار فيلمه برسم الشخصية علي الورق، بل آثر أن يعمل بلا سيناريو مكتوب وكانت فكرته في استخدام هذا المنهج تقوم علي أن السينمائي إذا ما أخرج كل شيء في السيناريو الذي يكتبه قبل التصوير يكون قد تحرر من سيطرة الشخصيات عليه وفقد الدفعة الخلاقة في عمله، ولذا يكتبني بمخطط للموضوع في صفحتين يستخدمه كدليل للإخراج، ثم يقتحم، لأول مرة وبهذه الجرأة، مغامرة اخراج أول فيلم طويل له.

أنه فيلم علي آخر نفس، وفيه يحقق لأول مرة في تاريخ السينما ما كان يعرف بسينما المؤلف، أي أن السينمائي يستطيع، وهو يمسك بالكاميرا، أن يرتجل موضوعه، دون أن يعد الفيلم علي الورق في صورة سيناريو وديكويج. لكن كيف؟

يقول جاك لوك جودار:

إنني ارتجل، لا شك في هذا، لكنني ارتجل وفي جميعتي مادة ترجع إلي زمن طويل ذلك إننا علي مدي سنوات طويلة نلغظ أشياء كثيرة خلال سنوات طويلة، فإذا ما شرعنا في العمل، نجددها قد برزت فجأة فيما نفعله.. وعلي هذا النحو بدأت فيلمي علي آخر نفس، وكنت قد كتبت المشهد الأول (جين سيبرج في الشانزلزيه) أما الباقي، فقد كان مجموعة هائلة من الملاحظات الخاصة بكل مشهد. ولقد قلت لنفسى: أنه نوع من الجنون!.. وأوقفت كل شيء. ثم عدت أفكر: لو أنني عرفت كيف أسيطر، في يوم واحد بأكمله، علي كل شيء، فسوف أستطيع تصوير ما يقرب من عشرة لقطات. وكل ما حدث هو أنني بدلاً من أن أعتبر علي المشهد قبل التصوير بوقت طويل عثرت عليه قبل التصوير مباشرة، وهو شيء ممكن لو عرفنا الي أين نتجه، والمسألة إذن ليست ارتجالاً ولكنها طريقة معينة لضبط الصورة في آخر دقيقة.

إنّ ليس الارتجال هنا هو الفوضوي أو المعجز عن تحديد زوايا الصورة وحركة الممثل بداخلها، ولكنه عملية تأليف سينمائية. فكما يبدأ الروائي بالتفكير في المشهد الذي سيكتبه علي الورق، يبدأ جودار بأن يندخب، من الواقع ومن أفكاره، ما سوف يضعه علي شريط الفيلم الخام. وعندما عرض الفيلم لأول مرة، في ربيع ١٩٦٠، أحدث صدي هائلا، سواء في الصحف العادية، أو في وسط السينمائيين أنفسهم. ويكفي أن نعود إلي مذكرات أحد رواد الموجة الجديدة من أساتذة الإخراج الحديث، وأعني به الآن رينيه كى نلمس إلي أي حد جسد جودار بضع أفكار جوهرية في السينما الجديدة.

يقول الآن رينيه:

عندما خرجنا من العرض الأول لفيلم علي آخر نفس في مارس ١٩٦٠ أنكر أنه قد احتدم بيننا نقاش حاد جعلنا نرفع أصواتنا ونحن نسير في شارع لوش. كنا في غاية الانفعال وفي غاية النشوة. بسبب الفيلم في حد ذاته، هذا صحيح، لكن أيضا لأن الفيلم كان يقدم دليلا حيا.. نعم كان يقدم دليلا حيا علي إمكان استخدام طرق جديدة للتصوير وللصق لقطة بجوار الأخرى وكتابة الحوار. ولقد وضع الفيلم في متناول يد الممثلين وسائل جديدة للأداء الصوتي. إن شريط الصوت استطاع أن يتحكم في الصورة بعد أن كان يتبعها. ومنذ ذلك الوقت والمغامرة لا تنتهي وفيما مضى. كان الكثيرون يشكون في أن ما حدث يمكن أن يحقق، لكن هاهم جميعا أصبحوا، فجأة، علي يقين.

وترجع أصالة الفيلم إلي أنه قد أراد أن يعطينا، من خلال الصورة، ببشرها وإيقاعها ( حتي لو أدى ذلك إلي الأعراس عن قواعد المونتاج) الواقع كما يترامي لشاب يموذ إلي مارسييليا من الهند الصينية، بلا نقود، بلا أمل، فيسرق سيارة، ولا يتردد في قتل شرطي مرور يوقفه لسرعته الجنونية، أنه في كلمة، شاب عديمي. ومع ذلك فهو ليس بلا قلب، لأنه بمجرد ما يلتقي بفقاة أمريكية تدرس بالبريون وتبيع الصحف كى تعيش، بمجرد هذا اللقاء ينفجر ما كان رافدا في أعماقه من عاطفة. إلا

انها عاطفة لا تخلو من الحزن. فحتي وهي في أحضانها، وحتي في لحظات انفعالها الجنسي، لا تفارقها هذه النغمة الحزينة التي يتكف فيها الوجود كله. أن باتريشيا وهي شبه عارية تسأله عن معني الوجود والعدم، وتحدثه عن سارتر، ويرد عليها ميشيل بأنه قد اختار الحياة رغم كل ظروف العدم المحيطة به. والي هنا وكل شيء يبدو لميشيل ممكنا. لكن ما هي القيم الجديدة التي خلقتها علاقته بباتريشيا تنهار بدورها، تتفرض كلها وأمام حطامها يقف مشدوها. ما الذي حدث؟ أن البوليس وقد أخذ يطارد ميشيل قد عرف بعلاقته بالأمريكية، فيبدأ يحاصرها بدورها، وفي يوم هدها مفتش البوليس باضطراره الي سحب جواز سفرها لو لم تخبره عن مكان ميشيل، وكأجنبية خافت فالمفهوم والواضح هو أنها وشت به، أرشدت البوليس إلي مكانه، فاستطاع أن يحاصره، وأمام البوليس أخذ يجرى، ويجري، حتي سقط، ومن كل الجهات تحاصره نعال رجال البوليس وكعوب بنادقهم.

ومع ذلك، ورغم مأساة ميشيل المادية والمعنوية، لا تفارقه حركة كان لا يكف عن ترديدها لباتريشيا اذا تأزمت الأمور: لنفتح فنا ... ونستنشق الهواء .. واحد اثنين .. واحد اثنين .. شهيق زفير.

وعلي الرغم من أننا أمام فيلم يقوم بناؤه علي دفعات وشحنات متوالية، لا أثر فيه لقواعد المعالجة التقليدية، إلا أننا نستطيع أن نقسمه إلي ثلاثة مراحل: في المرحلة الأولى ينصب اهتمام المخرج علي أن يخلق في نفوسنا الإحساس بما في نفس ميشيل من حب المغامرة. وفي هذا الجزء الأول، تتولد حركة السرد السينمائي من مجموعة من حركات الكاميرا المصاحبة لسيارة، تقطعها، في ومضات خاطفة، لقطات لتفاصيل ما يحدث حول ميشيل، فالسيارة تجري في الطريق الي باريس، ولا تتوقف إلا عندما يلح الشاب جندي البوليس، ويسلسلة ترافيلنج أمامي وجانبي وخلفي، يتراءى كل شيء، الطريق الزراعي وشارع باريس والداس والمرثيات، من جهة نظر هذا اللاهث أبدا.

وعندما يلمح ميشيل للفناء الأمريكية لأول مرة، تنتقل إلي القسم الثاني حيث يتخذ البناء السينمائي إيقاعا مغايرا: فهذا المكان لا يتحرك (غالباً نحن في حجرة بارثيشيا نباغتها في لحظات حب مع ميشيل أو لحظات تأمل ونقاش) ورغم ذلك فلا يوجد ما هو أكثر حيوية وما هو أكثر قلقا من حركات الكاميرا التي يلجأ إليها جودار في هذا الجو المفروض أنه مكوني خالص. اننا لا ننسى، مثلا كيف ينحطم المنظور عندما يقف ميشيل في المقهى، فيلمح أحد رجال البوليس. ان الكاميرا تبحث عن مخرج، والمقاعد والناس تدور وتعود الي اللبثات، كأنها محاصرة كأنها تظن عن اللا مخرج.

غير أن أهم ما جاء به فيلم علي آخر نفس هو هذا الأسلوب الشخصي والفريد في التقطع وفي تغيير زاوية التصوير من مشهد لآخر وبالتالي في المونتاج. لقد كانت القاعدة المتبعة هي التدرج في السرد: فمن لقطة عامة للمشهد تنتقل إلي قطاعات متوسطة وبعد ذلك يتوقف المخرج، في لقطات مكبرة، عند هذه التفاصيل أو تلك. أما جودار، فقد جعل القاعدة هي تداعي المعاني: انك تكون في موقف، فتتذكر، فجأة تفاصيل معينة، فإذا بهذه التفاصيل تبرز بلا تهديد وبلا مراحل انتقالية. أن تعبير فجأة يجد معادلة في المونتاج. ولقد قال لي أحد الذين عملوا معه في مونتاج فيلم المزور الكبير (وهو كلود بوهيرييه) أن جودار يحدث اذا ما ذكرناه بقواعد المونتاج الرئيسية، فهو يقطع بلا راكور غالبا، لأن الإيقاع هو ما يهمه، ويقول لمونتيرييه: طلق في الراكور.

حتى الآن، كان كل اهتمام جودار منصبا علي ايجاد أسلوب سينمائي يحطم ما يمكن أن نسميه وهم الشاشة فالمخرج، عادة، يشعر، إذا ما أطفئ الظلام في قاعة عرض، بأن ثمة عالم آخر غير عالمه سينمائي له من وراء الشاشة، وانه سيندفع الي هذا العالم المثير تاركا خلفه كل منغصات حياته اليومية. أن الأحداث للخارقة، وأشكال البطولة الخرافية التي تقدمها أفلام رعاة البقر الأمريكية، حيث نجد رجلا واحدا يستطيع بقبضة يده أن يحطم مدينة ويطوح بفرق بوليس بأكملها ثم يفر عائدا إلي بيته دون أن

يصاب بخدش واحد، فإذا بفنائه الساحرة في انتظاره، أقول أن هذه البطولات التي لا تحدث في واقع الناس كانت تفجر، في داخل المتفرج، طاقة مكبوتة، فتجعله يشعر براحة نفسية عجيبة وهو يشهد هذا الفيلم أو ذلك، ومن هنا أصبحت السينما جزءاً من الممارسة اليومية للهروب من الواقع وللتحرر من ضغط الحياة، تماماً كالمخدر. وأي سينما تريد أن تحول المتفرج الي اتجاه آخر، خاصة السينما التي تجعل من الشاشة مرآة مكبرة لواقع الجالسين في صالة العرض (بدلاً من ان تكون نافذة تفتح علي عالم آخر). أي محاولة من هذا النوع كانت تصطدم، نتيجة لطروف أسأرحها في مناسبة أخرى، بأعراض المتفرج وبقلاش الشركات التي تنتج هذا النوع من الأفلام.

ولكن جودار لاختار موقفاً آخر. فلم يقاوم عادات المتفرج ولم يعارض طريقته في ممارسة السينما بطريقة مضادة، بل بدأ من حيث تتشكل رغبات المتفرج: من الذوق الي التحرر من العجز عن الحركة بالدخول في حركة خارقة. ولهذا كان بناء أفلامه الأولي علي أخر نفس او الجندي الصغير يرتكز ظاهرياً بالطبع علي البناء التقليدي للفيلم البوليسي. تحدث جريمة سرقة، تتبعها جريمة قتل، ثم مطاردة من البوليس وفي الجندي الصغير نطل في توجس من العصابة التي تهدد شابين في مصيرهما، وتختطف أحدهما وتقتل الأخرى، ورغم هذا البناء البوليسي، لا يصل المتفرج أبداً إلي الانفصال عن واقعه، ذلك لأن جودار، وقد خدعه في أول الطريق، يدفعه إلي أن يتحمل في كل خطوة، ويتلفت حوله كي يعرف معالم الطريق بعد ان ظل، طوال أكثر من ثلاثين عاما لا يهمنه من المسيرة سوي لذة الشعور بالجري. فالبقاء البوليسي مجرد ذريعة، وليس الغاية علي الإطلاق، لأن الغاية هي أن يحل المتفرج مجموع الظروف التي أدت الي وقوع هذا الحدث الخارق أو ذلك. فإذا كان المخرج يزج المتفرج في مغامرة تشبه إلي حد ما مغامرات الويسترن (كما حدث لميشيل) أو في جو العصابات (كما حدث لبرونو)، فما ذلك الا لكي يرده، مرة أخرى، إلي أرضيه الواقع الصلبة: فما من أحد، من أبطال هذه



الأفلام يكمل مغامرته الخارقة، ما من أحد يلتصق، وما هذا الميل إلى المغامرة مشروع فردي، فوضوي، تعارض به ذات إنسانية مجتمعا إلا أن المشروع ينتهي بالفشل علي الدوام.

أذن فبناء الفيلم البوليسي يتحول إلى دراسة للجانب البوليسي في حياتنا. بعبارة أخرى، أن جودار في علي آخر نفس أو في الجندى الصغير (أو في رجال الخفر بعد ذلك) يبدأ بمادة موجودة بالفعل في حياتنا هي هذه الطاقة التي ترديدها أن تنفجر في فعل خارق، ثم بدلا من أن يروض الرغبة في تفجيرها بمغامرة خيالية علي الشاشة يحل لنا هذه المادة ويكشف لنا عن مكوناتها. وعند هذا الحد، لا تصبح غاية المشاهدة هي أن نستنفذ طاقتنا، وإنما تصبح غاية المشاهدة أن نحيط بأبعاد الأرضية التي نريد أن نفجر فيها طاقتنا: نعرف أنها طاقة ينقصها التنظيم، لأنها نتاج فعل فوضوي، ونذكر إنها تحدث نتيجة لوجودنا في مجتمعات تقوم علي كبت الطاقة وعلي أحداث انكماش مستمر في ماهية الفرد إذ جاز لنا أن نستخدم تعبيرا وجوديا.

وهذا البناء الذي ينفرد به جودار هو ما يجعل الفيلم عملية خاصة خلالها يتم ربط المنفرد بالعناصر الحقيقية المشكلة لواقع. ففي آخر نفس كما في الجندى الصغير، في تعيش حياتها كما في المرأة هي المرأة، تحدث حركة تشبه الدوائر الأخذة في الاتساع، كتوائر موجات الصوت أو الضوء: من نقطة، هي ذات الفرد، نطلق، في البداية نتصور إنها مغامرة فردية، وسهلة وإن تصطبغ بأي عائق. ولكن ها هي الأحداث تتوالي كي تحيط هذه الذات بعديد من الأسوار الاجتماعية والسياسية الخ. ان ميشيل، بطلعاته، وأفكاره الفوضوية وبازداراته لكل للمؤسسات الاجتماعية يشكل نقطة انطلاق، تماما كما تشكل نانا نقطة انطلاق أخرى، بنزواتها ويريبتها في اللراء السريع، ويوقعها بسهولة في عالم الدعارة، وتاما كما يشكل برونو، بداية نزوح الشاب الذي يريد أن يكون بطل مغامرات دون أن يلزم بأي مبدأ سياسي، وشعاره هو البطولة من أجل البطولة حتي لو وجد نفسه عميلا واحدا من

المرتزة. أن جودار يوصل ميولدا اللاشعورية الي أقصى ما يمكن أن تصل إليه لو حدث وتحققت في هذا الواقع المحيط بنا، بتناقضاته، وبصراعاته الدمية، وبما فيه من بيروقراطية أو تكتوقراطية أو ذوبان مستمر في هذا الجسد المتفسخ الملحل الذي هو المجتمع الرأسمالي في عصر نهاية الاستعمار.

لكن اذا كان جودار ، في أفلامه السابقة، قد اكتفى بوضع شخصياته في نقطة اللصام مع الواقع، فإنه، ابتداء من فيلم الاحتمار ينتقل إلي مستوي آخر، فيه يحلل الظروف الكاملة التي تصنع هذا الواقع. وهذه الظروف الكاملة لا تكشف عن نفسها إلا من خلال تجربة حية، تجربة تعيشها زوجة شابة، تدعي كاميل (بريجيت باردو) ، تزوجت من مؤلف روائي يدعي بول (ميشيل بيكولي) . في السنوات الأولى لحياتها الزوجية كانت تشعر بأن سعادتها لا حدود لها: ففي شقة فاخرة، أسماها زوجها من ماله الخاص (فهو قد خضع لرغبة الناشرين الذين يريدون روايات بوليسية بدلا من الأدب) فأسرف في هذا النوع من الانتاج التجاري حتي حصل علي ثروة لا بأس بها في هذه الشقة، كان يخيل إليها أن الدنيا كلها تحت قدميها، وما كانت لتتصور ذلك إلا لأنها بعد أن انتقلت من نطاق أسرتها المتوسطة دخلت في نطاق أوسع دون أن تمر بأي تجربة تصنعها وجها لوجه مع ظروف مجتمعا.

غير أن هذه التجربة تتحقق من حيث لا تدرى. ففي يوم، ونتيجة لأطماع بول التي لا حدود لها، عرض منتج أمريكي يدعي بروكوش علي زوجها أن يكتب له سيناريو لفيلم عن ملحمة الأريسة الإغريقية يخرجها فريز لانج. ويفرح زوجها بالعرض، ويدعوها إلي مشاركته في جولاته في البلاتو وفي الأماكن الطبيعية التي اختارها المخرج الألماني (وفي الفيلم يظهر فريز لانج نفسه، كمادة جودار في تقديم مفكرين وفنانين غيروا مجتمعاتهم في كل فيلم من أفلامه) إلا أن احتكاك كاميل بالمخرج وبالمنتج وخروجها من نطاق عالمها الضيق، عالم الشقة الأنيقة التي تمارس فيها الحب، إلي للعالم الحقيقي المحيط بها، ثم رؤيتها لسلوك زوجها إزاء المنتج، وخضوعه المطلق له، وسلبته أمام فتر

شيكاته، (والطريف في الفيلم أن المنتج يقول باستمرار: اذا سمعت كلمة ثقافة أخرجت دفتر شيكاتي) ثم إذلاله لنفسه باستمرار، كل هذا يدفعها، أعني كاميل، إلي اكتشاف حقيقة الأرض التي تقف عليها: إنها قد كرسَتْ نفسها وملحت عواطفها لرجل لا يعارض عوامل التفسخ في حياته، لأنه يريد أن يصل إلي الفراء بأي ثمن، مع أن حبها له قد تولد من شعورها بأنه سيكون ذلت يوم كاتبها كبيرا. وهذا الشعور هو الذي يتحول إلي حالة نفسية ثابتة: حالة إزدراء، أو حالة احتقار كما يكشف عن ذلك عنوان الفيلم والتي جانب ذلك، تكشف كاميل، شيئا فشيئا، وجود قوتين تلعبان دورا رئيسيا في تحويل واقعها إلي حالة تؤثر مستمرة.

أما القوة الأولى فهي التي يجسدها المنتج الأمريكي. أن طريقته العملية البرجماتية في تنفيذ أعماله، وديناميكيته المجردة من كل اهتمام فكري، وسلطته اللا نهائية (ألم يخضع بها كاتبها أي إنسانا مفكرا دون أن يلقى من الأخير أدني معارضة) كل هذا يفتح عيني كاميل علي حقيقة عصرها: أنها في عالم بلا قيم، عالم فيه كل شيء يتحول إلي سلعة، لا الإنتاج اليدوي أو الآلي وحده، بل الإنتاج الذهني أيضا. وشعورها بفراغ مجتمعها من كل قيمة إنسانية يحولها بدورها. لا نهائيا، فهذا ما لا يحدث، وما لن يحدث في الفيلم وإلا فقد مبرر وجوده، ولكن كاميل، وقد بدأت تري زوجها كالمار يونيت تحركه خيوط المنتج الأمريكي أرادت أن توقف رجولته وترده أيضا إلي وضعه كمفكر، فبدأت باستفزازة علي طريقته الخاص، تارة تقبل المنتج بروكوش أمام زوجها فإذا بالآخر يتسم ويعتبر ما حدث نوعا من المزاج، الأمر الذي يزيدا توترا، فقرّر، بعد عدة تجارب، أن تعود إلي ما كانت عليه قبل زواجها، سكرتيرة وكاتبة علي الآلة للكتابة، مستفيدة من الظروف الجديد الذي سمح لها بالعرف علي هذا السيدمائي المليونيير. وقد تكون مجرد نزوة، وربما تمقتها لو أن بول قد استعاد شخصيته الحقيقية. لكن لا شيء مما تتوقعه يحدث، ولا شعوريا تجد نفسها قد هجرت بول وصحبت بروكوش الذي

يعجب بها في نزهة بسيارة، وتشاء الظروف أن تنقلب السيارة وتحترق جثتهما، وعند هذا الحد يستيقظ بول. وواضح أن هذه القوة الأولى تتمثل في عالم الاحتكارية كما تبرز علاقاته بشكل محسوس في المجتمع الأمريكي فيما بعد الحرب، هذا المجتمع الذي ورث فاشية هتلر وأصناف إليها سطوة رأس المال الذي لا تلتصّب منابحه.

ويمارض جودار هذا العالم المتأمرّك، حيث شعار اذا سمعت كلمة ثقافة أخرجت دفتر شيكاتي هو السائد، بعالم الحضارة الإغريقية، أو ما تبقى منها مما هو أصيل وعريق، ومع ذلك فقد تجعد، تمثله تماثيل آلهة الإغريق في الفيلم الذي يخرجّه داخل الفيلم الأصلي مخرج حقيقي، كان قد فر من هتلر ومن وزير دعايته جويلز في عام ١٩٣٣، رغم أن الأخير، أعني جويلز، كان قد عرض علي لانج أن يضع مصادر السيلما الألمانية تحت تصرفه إذا قبل العمل في ظل النازية. ان فريتز لانج يمثل القوة الثانية، تلك التي لم تعد لها فاعلية كبيرة في المجتمع الحديث ومع ذلك فهي وحدها التي يستمد منها الإنسان مقومات حضارته.

ولا يوجد من يجهل كلمة جويلز الشهيرة. إذا سمعت كلمة ثقافة أخرجت مسدسي. لقد كانت تشير إلي ما في النظام الهنري من معاداة للفكر، ومن إصرار علي فرض وجوده بحكم المسدس وحده. وعندما نجد منتجاً أمريكياً يضع دفتر الشيكات في مكان المسدس، فمعني ذلك أن الخطر المعدق بالثقافة، وبالقيم الإنسانية، وبالحضارة عامة، مازال هو، كل ما حدث هو أن أسلوب الاحتكاريين قد تغير، فلم يعد لديهم لا الوقت ولا الرغبة في تطويق المثقفين أو إرهابهم، أنهم، بدفانر شيكاتهم، يحطمونهم من الداخل دون أن يلقوا أدنى مقاومة منهم.

والفيلم كله هو العملية التي في قلبها يبدأ دفتر الشيكات في غزو بول. صحيح أن بول، منذ البداية يكاد يكون متأهباً لهذه العملية، لأنه في مطلع حياته الأدبية، أثر العمل الروائي السهل، أو الأدب

التجاري، فبدلاً من أن يدرس تكتيك الرواية الحديث ويبتذل جهداً كي يصبح له أسلوبه وطابعه كروائي، أخذ يكتب روايات بوليسية، لكن صحيح أيضاً أن بول كان يعتبر أنه لا توجد وسيلة سوي هذه لتثبيت اسمه بين الناشرين وهو يخطو الخطوة الأولى في عالم التأليف، كما يعتقد أنه، بعد ذلك، بعد أن يصبح اسماً ما، سيفرض مؤلفاته الحقيقية علي الناشرين، بليل أنه، في نهاية الفيلم، بعد مصرع كاميل وبروكوش قد أغلق علي نفسه بابه وأخذ يكتب مسرحية كان يؤجل مشروعها عاماً بعد عام.

وفي الاحتقار يحتفظ جودار بالبذاء القاتم علي دوائر تتسع بالتدرج. فالفيلم يبدأ من نقطة واحدة: من مشهد حب، في غرفة الزوجين، تتحول فيه الألوان الي بقع والي علاقات إيقاعية بين الأزرق والأصفر وما يتدرج بينهما وهذا الجو الحميمي يكون في مجموعه ما يشبه الغرض العلمي هل يمكن في مجتمعنا الحالي أن يستمر هذا النوع من السعادة بمعزل عن التناقضات المحيطة بنا من كل جانب؟

ثم تتسع النقطة لتصبح دائرة صغيرة، مع بقاء كاميل في المركز. فنحن الآن في كابري حيث يصور لانج فيلمه، وحيث الألوان الكلاسيكية، خاصة تماثيل الآلهة الإغريقية والملابس القديمة والأعمدة ومياه البحر، تشكل تبايناً حاداً (كونتراست) مع الألوان الحديثة (الشقة الشارع الأزياء سيارات مجتمع اليوم الخ). ولأننا نرى الأحداث دائماً من وجهة نظر كاميل، ولأن كاميل في مركز الدوائر تتأمل (فالدوائر كلها مع اتساعها تبدأ من مركز واحد) فلا يوجد تعقيد في بناء الفيلم، وهذا ما يفسر رأي جودار نفسه في فيلمه عندما قال عنه في حديث له مع ليفون بابي: أن الاحتقار فيلم بسيط، رغم أنه يدور حول جملة أشياء معقدة، وهو أقرب إلي التأمل منه الي الوثيقة. وفي هذه المرة لا توجد شخصية رئيسية، وهذا هو الجديد بالنسبة لي، وإنما توجد مجموعات، كلهم غرق في عالمنا الحديث، ممثلاً في جزيرة غامضة ومفيرة، هي كابري، حيث المياه الزرقاء وحيث الشمس وحيث يجب إعادة خلق كل شيء، بما في ذلك السيماء.

وفي رأيي ان جودار يستسلم للحماس اكثر مما يستسلم لرغبة تقييم عمل أنجزه، فمثلا بالنسبة للشخصيات لا تكاد نري أى تطوير نفسى، بل ولا حتى أى قولم انساني لأحد منهم، باستثناء كاميل: فكاميل هى التى تنتظر إلى الأحداث وقد اتخذت مسافة منها، لأنها تدخل هذه التجارب لأول مرة فى حياتها، ولهذا فرواها هى رؤيا من يري الأشياء، بعين مدهوشة، بينما الباكون، وهم غرقى فى قاع الأحداث، لفرط انغماسهم فيها، لا يفتلون إلى ما فيها من معاداة لما هو إنسانى، فلا بول يشعر بأنه يبيع كيانه كمفكر كى يسد ثمن الفيلما التى اشتراها لكامل فى كابرى، ولا بروكوش يدرك أنه ينشر رسالة الاستمرار الجديد مواصلا عمل النازية.

إلا أن أهمية فيلم الاحتقار بالنسبة لتطور المخرج تبدو فى هذه القدرة علي دفع المتفرج إلى استخلاص حقائق جوهرية تتعلق بقضية المصير الإنسانى فى المجتمع الرأسمالى المعاصر، ولقد كان من الصعب علي أى سينمائى ان يطرح فى فيلم واحد مشكلة واحدة من هذه المشاكل العديدة التى يجرها الفيلم، ولو أراد أى سينمائى أن يطرح هذه المشكلة الواحدة، فغالبا ما ينتهي به الأمر إلى الوقوع فى فخ الخطابة او ترديد الشعارات السياسية غير ان جودار قد تجنب، بتوفيق كبير، هذا الفخ، وذلك باللجوء إلى حل درامى سهل: هو وجهة النظر فالفيلم أشبه بانطباعات تلتقطها شخصية حساسة جدا من الواقع، هى كاميل، ثم تحاول أن تفسر لنفسها هذه الانطباعات لكنها، وهى فى عزلة إجبارية، نتيجة لفرق زوجها فى مشاريعه، لا تمنح حق مشاركة الآخرين فى هولجسها، ومن هنا يتحول خط الدراما إلى مونولوج.

ورغم ذلك، فالمونولوج لا يشكل سوى خط واحد من عدة خطوط فى الفيلم، وهذا هو السبب فى أن جودار اعتقد أنه لم يرسم شخصية واحدة هى محور الدراما والحقيقة هى أن بروكوش يمثل خطأ آخر، خط الحقيقة المباشرة، البراجماتية، وبذلك يخلق بعدا ثانيا لدراما كاميل، فهذا الواقع الجديد: النقود

والفيلا والحب ستغرينا عن أى شعور بالمأساة، فهذا هو حال الدنيا الآن، تماماً كما تصور بول. وهذا البعد الثانى يخلق مع البعد الأول ما يشبه الصدى أو رد الفعل، فما إن تتفعل كاميل في موقف وتبدأ فى إعادة تقييم وضعها ووضع زوجها حتي نجدها، في الموقف التالى وقد انغمست في العالم، الممتع الساحر الذى تصنعه نقود بروكوش. وما حركة الفيلم سوى التضاد الناشئ بين البعدين. وإزاء كل هذا توجد مسافات من الصمت تتخلل السياق، هى التى تتمثل في هدوء فرنز لانج وشعوره بذكريس الذات وهو يعيد وضع تماثيله القديمة بالقرب من مياه كابري، كأنما كل ما يحدث حوله مجرد عوارض طارئة، وكأن ما يفعله هو اليقين. ان سكينه النفس هذه تبدو، في الواقع، صورة مضحكة، لكنها آسية إزاء مأساة كاميل المعنوية، أى شعورها بانسحاق زوجها، وأيضاً إزاء مأساة موتها. ومع كل، فهذه الصورة المضحكة نردنا، بعنف وقوة اللي وضعنا: إننا نحيش في عالم بروكوش، فهل نواصل الطريق؟

سؤال لن يكف عن أن يفرض نفسه بين فيلم وآخر، وبين فيلم وآخر يتحول من قضية عامة الي قضية فردية ثم من قضية فردية إلي تسامل عن أسلوبنا في ممارسة أبسط لحظات حياتنا العادية، كل هذا دون أن تنفصل الجزئيات عن القضية الرئيسية .

ومن أهم أفلام جودار التى تقدم لنا للجزئى من خلال هذا المنظور هو بلا أنني شك فيلمه امرأة متزوجة ففي هذا الفيلم لا يبحث المخرج المفكر عن دراما، خلف نبض الواقع اليومى، وإنما يطرح الواقع اليومى نفسه في صيغة سؤال. وفي هذه المرة يتخذ السؤال الصيغة الآتية: ما هى الصورة التى نتجنا ترتبط برياط زوجية اذا كان هذا الرباط لا يحقق لنا أى طفرة في وجودنا؟

والسؤال لا يطرح أبداً في الفيلم، بل ربما لم يكن هدف الفيلم البعيد هو أن يطرح هذا السؤال، وإنما يبرز السؤال علي هذا النحو نتيجة للتابع الوقائع. ففي أول الأمر، أراد جودار أن يجرب أسلوب

سيلمّا الحقيقة في إطار محدود، هو متابعة الحياة اليومية، مجرد يوم واحد، في حياة امرأة باريزية، ثم مع تعميق الموضوع، انتهى جودار إلى شكل شبه درامي لفيلم يتناول حقيقة الأسباب التي تجعل الفرنسية تشرط حياتها إلى شطرين من ناحية ترتبط بزواج يحقق لها كيانها الاجتماعي ينشئ لها بيتا ويحمل أولادها اسمه، ومن ناحية أخرى تنطلق من هذه القاعدة إلى مغامراتها الخاصة كي تستمتع بالحياة كما تشاء، في أماكن اللهو أو بين أحضان عشيق. وكانت النتيجة هي هذا الفيلم الغريب. وفي حديث تجريه معه الناقدة ابفون بابي، يوضح جودار للمخرج الفريد الذي اتخذه في فيلم امرأة متزوجة فيقول: أن فيلمي عملية تنقيب. وأنا أنقب ولا اخترع شيئا، أننى أوضح كيف تتكون المرأة ومن أى شئ تتكون ثم أظهر ذلك في أجزاء متفرقة ولقد كان في وسع آلة الكترونية أن تسجل هذه العناصر وتمكنا بإجابتها هي، وكان في وسع سيناريو أن يكتب وفق منطق معين، وأن يصبح قريبا من السيناريو الذي أعددتّه. أني أقوم بعمل عالم التكنولوجيا: فكما يحاول ليفي ستراوس أن يعطينا فكرة عن المرأة في مجتمع بورينو البدائي، حاولت أنا أن أعطي فكرة عن المرأة في المجتمع البدائي عندنا عام ١٩٦٤ .

واللهة الأولى يبدو جودار كأنه يداعبنا أو يسخر من تفسيرات النقاد المختلفة بالنسبة لفيلمه، لكن ما أن ندأمل السياق الفيلمي في امرأة متزوجة حتي يتضح لنا أنه، بالفعل، قد لجأ إلى منهج الدراسة الاجتماعية لوضع المرأة الحديثة. فالفيلم يدور حول حياة شابة هي شارلوت، رسميا تعتبر مثقفة فهي تعمل محررة مجلة نسائية وهي أيضا زوجة لرجل أعمال كما أنها أم لصبي في سن الدراسة الابتدائية، ورغم هذا كله فهي تمارس حريتها العاطفية كما تشاء. ويبدأ للفيلم مغامرة شارلوت وقد انتهزت فرصة غياب زوجها بالخارج، وذهبت إلى شقة روبير، عشيقها، الذي يعمل ممثلا مسرحيا. وفي الجزء الأول من الفيلم، لا يركز جودار إلا على شئ واحد، هو عناصر الجو الحميمي الذي يعيشه العاشقان، فأول نقطة عبارة عن شاشة بيضاء إنها نقطة الصفر في العلاقة التي تربط شارلوت وبروبر. ملاءة السريـر



وبعد ذلك تتابع لقطات للتفاصيل الدقيقة لتلك اللحظات العاطفية. ويسير سياق المشهد علي النحو التالي. فبعد الشاشة البيضاء (ملءة السرير) تدخل الكادر يد شارلوت اليسري، ونري علي إصبعها خاتم الزواج، وتظل تمتد حتي تكتشف الكاميرا عن ذراعها حتي المرفق، وخارج الكادر، نسمع شارلوت، وهي تهمس: لا أعرف وبطريقة البناء الموسيقي الذي يقوم علي نقط التضاد كونتراپويت، تظهر يد روبريد دورها وتكمل حتي يعثر علي يد شارلوت، وبالمثل نسمع روبريدون أن نراه: لا تعرفين إذا كنت تحبينني؟، هذا بينما يد روبريد تشد علي رسغ شارلوت، ثم تبدي الأخيرة دهشتها لأن حبيبها يبدو مبهور الأنفاس: لم تحدث دون أن تلتقط أنفاسك؟ ما زلنا بخير؟. وعد هذا الحد يمزج جودارين ما يحدث علي السرير وبين الحركة التالية، وها هي شارلوت، في لقطة أمريكية (تبدو حتي الركبة) وقد أدارت ظهرها لنا، نحن المشاهدين، ووقفت إزاء روبريد، تسمعه يعلق علي نديه بظهرها: ما هذا؟ ها، في ظهرك؟، وبصوت خفيض، تميل عليه وتوضح: أوه... حدث هذا عندما كنت صغيرة!، وكما حدث من تدوير علي نغمة الأيدي وروبيريد وشارلوت فوق الملءة، نلمح نفس الحلق: تدخل يد روبريد الكادر من أسفل وتبعد حتي كف شارلوت لتحسس ظهرها بالشر، (في لقطة متوسطة) تجلس شبه عارية وقد انحلت علي ساق روبريد الغزير بالشر وطوال المشهد، تتجراً وحدات اللحظة الانفعالية، فالأيدي، كما رأينا، تظهر وتختفي ولا تختفي إلا لتعود إلي الظهور في وضع آخر، وكذلك الوجوه تارة هي بروفيل، وتارة بوضاري أسفل خصلات شعر. ان كل العناصر المشكلة لهذه العلاقة الحميمة تتراعي، عنصراً عنصراً، ومن تضادها أو من توافقها، تحول إلي جمل موسيقية، لدرجة أن المشهد كله يتخذ باستمرار حركته، وحدة لها مقومات الفنية الكاملة: إنها حركة في سيمفونية.

ولهذا السهح مزاياء . فمن حيث هدف المخرج، وقد حدده بأنه عملية تنقيب ودراسة اجتماعية، يظهر واضحا أن تفتيت كل لحظة زمنية إلى العناصر التي تكونها، بمعنى أن لحظة الحب هي مجموع اللمسات والخفقات والظرات التي، يتابعها تشير إلى تدفق الانفعال في كيان الحبيين، أقول أن تفتيت كل لحظة زمنية يضئنا كمشاهدين، أمام المكونات الحقيقية لدواعي السلوك الإنساني . وهذا بالفعل ما يفسر عبارة جاءت علي لسان جودار بشكل عابر، وإساءة الكثيرون فهمها . فقد قال :

هذا الفيلم هو عملية تنقيب عن المرأة . وللتصور إنسانا يطرح أسئلة حول كوكب مجهول (مثل الفارسي عند مونتيسكو أو هرون عند فولتير) أنه يسأل : من هم الرجال؟ وعدتذ نجيبه: أنهم أناس لا يعيشون بلا نساء، ثم بعد ذلك يموتون، وهنا يسأل: ومن هم النساء؟، وسوف نجيبه: أنهم مصنوعات من الأذرع والسيقان والعينين والجوب والسوتيان وكذلك من الزواج والأكاذيب والمواعيد والحنان والصدقة!.

ويرد مقومات حياة المرأة علي هذه العناصر، ثم تناول كل عنصر علي حدة، ينتهي جودار إلى معني كبير، هو أن المرأة لا تعيش ككيان متكامل، فليس سلوكها نتاج وعي بوجودها ككل، وإنما هي تمارس الحياة علي مستواها البيولوجي، ثم علي مستوي الاستجابة التلقائية لأي متعة ولأي نزوة . ويوضح ذلك رأي آخر قاله جودار مداعبا: إن فيلمي تحية أوجهها للبروفيسور بافلوف وللنظرية الأفعال المعكسة .

وهذا صحيح تماما، ففي عصرنا، وقد وصفه جودار بأن المجتمع البدائي عام ١٩٦٤ فقد الفرد ذاتيته نتيجة لاتساع وتعدد مظاهر الحضارة الآلية دون أن يقابلها ثراء إنساني . غير أن ما يرتفع بمعالجة جودار عن مستوي الفيلم التسجيلي هو أسلوب تناول العناصر التي أشار إليها ، كالأيدي والشعر والملابس الخ، فالمخرج لا يرضئها ولكنه يحد بناء اللحظة التي تلعب دورا حيويا فيها، فهو، باللجوء الي

الترايط الإيقاعى الذى أشرت إليه بصدد المشهد الأول (كونترا بوتييه البذاء) يحل العناصر فى نفس الوقت الذى يدفعها فيه إلي إعادة التجربة للحية التى تظهرها فى حالة تفاعل. ومن هنا فنحن دائما فى مستويين: مستوي شعورى، ومستوي تأمل. فبينما نكاد ننزل داخل التجربة، وبينما نوشك على الاندماج مع روبر وشارلوت، ونقلنا المخرج، بحركة كاميرا معارضة، إلي عنصر جديد، فيفرغ نفوسنا من الانفعال، لأن عيوننا نتصامل هنا. ومع ذلك فمع كل تساؤل يرتفع إيقاع اللقطة، يرتفع الي الحد الذى نكاد نصل فيه إلي قمة انفعالية. إلا ان هذه القمة لا تبلغها أبدا. وهذا بالضبط ما يرمى إليه المخرج: أن يبقينا باستمرار فى منتصف المسافة بين المجد وبين المحسوس.

علي الأقل، هذا ما يحدث فى نطاق المشهد الواحد، أما بناء الفيلم ككل، فهو يؤدي إلي نتائج أكبر. علي سبيل المثال، هذا التتابع بين مشهد الحب فى شقة روبر العشيقي وبين مشهد رجوع الزوج بعد رحلة طويلة وشوقه لعناق شارلوت. فى المشهد الأول، كما فى المشهد الثانى، نتابع حركة الأيدي، والعناق، والهمهمات، والأمثلة علي نحو متماثل. وإذا كنا، فى مشهد الحب الأول، قد أخذنا بفعل هذه الدفقات العاطفية، فمما لا شك فيه أن إعادة نفس الحركات للحميمة، مع اختلاف الأوضاع (الزوج بعد العشيقي) يعتبر نغيا للمعاطفة الأولى، وهذا نشعر بأننا أمام واقع سطح: ولقح ألي، فى قلبه تمارس المرأة الجنس بسأم، وبلا تمييز بين رجل وامرأة، أي إنها، فى كلتي الحاليتين، قد انساقت وراء حافز غير مدرك، لا لها ولا لأي إنسان آخر، انها تستجيب تلقائيا لمؤثر خارجي، كما تستجيب خلايانا العصبية لأي منبه، بمعزل عن الوعى.

وهذا السلوك البافوفي لا يسيطر علي المرأة فى حياتها العاطفية فحسب، بل أيضا وطبع كل أفعالها فى الحياة العامة. فمثلا، فى مشهد خارجي، نجد شارلوت، وقد تركت روبر فى طريق عودتها

إلى البيت، تفضل إلى التوقف أمام واجهات محلات الأزياء فإنها بها وقد نسيت تماماً حبها لروبير  
وارتباطها بزوجها، واستسلمت كلية لفكرة الموضة .

وهو مشهد من أندر المشاهد في السينما الجديدة . أنه يوصل عملية الإخراج إلى مستوى الفكر  
العالمى المعاصر، دون أن يلجأ إلى الحوار الخطابي أو إلى التهريج السياسى .

## الفصل الرابع



مقال مترجم

برجمان يكتب  
أنا مؤلف أفلامي

مجلة المسرح والسينما

أبريل ١٩٦٨





إن إخراج الفيلم، بالنسبة لى، ضرورة غريزية، حاجة تشبه الجوع والظمأ. وهناك من يعبرون عن أنفسهم بتأليف الكتب أو بالصعود إلى قمم الجبال، أو بضرب الأطفال، أو برقص السامبا، أما أنا فأعبر عن نفسى بعمل فيلم.

ويرينا كوكرو العظيم، في فيلمه دم شاعر، الأنا العليا وهي تتعثر فى دهليز فندق الكابوس ويجعلنا نلمح خلف كل باب من أبواب الدهليز، مكونات هذه النفس التي تشكل الأنا.

ومع أننى لا أزمع اليوم أن شخصيتى نذ لشخصية كوكرو، إلا إننى فكرت في أن أصحيكم في جولة في استوديوهاتى الداخلية، هنا حيث يتم إعداد أفلامى بصورة غير مرئية. إن هذه الزيارة التي أخشاها سوف تخيب ظنونكم: لأن الديكورات كلها في حالة فوضى دائمة، لانشغال صاحب الاستوديو بأعماله لدرجة أنه لا يجد الوقت الكافي لترتيبها، فضلا عن إن الإضاءة رديئة للغاية في بعض الأماكن، وعلى باب كل حجرة لافتة كتب عليها بالعروف المريضة: خاص، وأخيرا فاللدليل نفسه يتساهل أحيانا عما إذا كان ما يرى كل ما يريه يستحق عناء الرحلة.

إذا نظرنا لاهم عنصر من عناصر الفن السينمائي الأساسية، وأعني به الشريط الخام المنقوب، سنلاحظ أنه مكون من صور صغيرة مستطيلة، ٥٢ كادر في كل متر، وكل منها يتصل من الآخر بخط أسود ثقيل. فإذا نظرنا إليها عن قرب، فسنعكش أن هذه المستطيلات الدقيقة والصغيرة، والتي كانت تبدو، لأول وهلة، تشتمل علي موتيف واحد لا يتغير، سنكتشف أن كلا منها يختلف عن الآخر بتعديل لا يكاد يلحظ في حركة هذا الموتيف. وعندما يقوم ميكانيزم آلة العرض بجذب هذه الصور كي تتلاحق علي الشاشة، فأنها تعطينا وهم الحركة.

وبين كل مستطيل من هذه المستطيلات ينحدر غالق آلة العرض أمام العنمة، ويعرفنا في الظلام التام كى يفسح الطريق للمستطيل التالي، فنعود إلى الضوء الكامل. وعندما كنت في الماشرة من

عمرى، أدركت أول مصباح سحري في حياتي، وما زلت أذكر قماشه اللؤلؤ ومدخلته ومصباحه الغازي وأفلامه التي تتكرر إلي ما لا نهاية. كنت أجد الظاهرة التي أشرت إليها مفعمة بالأسرار، ومثيرة. واليوم أيضاً تملأ نفسي تلك القشعريرة التي كنت استشعرها في صباى عندما أفكر في أنني، في حقيقة الأمر، أمارس السحر والعباب الحواة وإن السينما لا توجد إلا بفضل عدم كمال العين البشرية وعجزها عن أن تري أي انفصال في الصور التي تتابع بسرعة، بل تبدو لها متماثلة أساساً. ولقد قمت ذات مرة بعملية حساب انتهيت منها إلي أنني لو أخرجت فيلماً مدته ساعة، فأنتني بالفعل، أغرق في الظلام الشامل خلال ٢٠ دقيقة. ومن هنا أدركت بأنني أقوم بعملية نصب كلما أخرجنا فيلماً نتيجة لاستخدامي لآلة سمعت حسب نقص فيزيائي في الإنسان، أنه بفضلها أنقل جمهوري من شعور معين إلي الشعور المضاد له، تماماً كما لو كنت أضعمهم علي أرجوحة: إنني أنفعهم إلي الضحك، ثم إلي الصياح فزعاً، وبعدئذ أجعلهم يبتسمون ويؤمنون بالأساطير ويعانون من الغيظ، ويتلاممون مع ما يروونه ويتحمسون ويسخطون ويتشاءمون من العاصم، إنني إذن أماً مخادع أو أنني في حالة ما إذا كان الجمهور علي وعي بالنصب أزاوول عملاً من أعمال الحواة. أنني أقوم بعمل منفرد، ومعني أدق وأعجب آلات السحر التي اخترعها الإنسان في تاريخه كله.

وهنا يكمن وكان لا بد من ذلك إشكال أخلاقي لا يحل، يواجه كل من يصنعون الأفلام وكل من يستغلونها.

أن فقدان التوازن له عواقب أليمة بالنسبة للمخرج المدقق الراعي أكثر مما يحدث للراقص علي الجبل أو للأكروبات الذي يقوم بدورات كاملة في أعلي السيرك وبلا شبكة تحته. ذلك لأن الخطر واحد بالنسبة للمخرج كما هو بالنسبة لراقص المتوازيين: لو وقع فسيفقتل نفسه. ولا شك أنكم تعتقدون أنني

أبالغ هنا: فليس إخراج الفيلم عملاً خطيراً إلي هذا الحد!... ومع ذلك ما زالت أؤكد ما أقوله: أن الخطر متساو. وحتى لو كان المخرج حاوياً، كما قلت فلا يوجد منا من يستطيع أن يضلل المنتجين ومديري البنوك وأصحاب دور العرض والنقاد إذا امتنع الجمهور عن رؤية الفيلم وحرّم المنتجين ومديري البنوك وأصحاب دور العرض والنقاد من مورد رزقهم.

وأستطيع أن أضرب لكم مثلاً بتجربة حديثة جداً، ما زالت نكراها تبحث في نفسي التشريعية، وهي تجربة تعرضت لها فيها لخطر فقدان التوازن. إن ملتجاً ينفرد بجسارته استثمر نقوده في أحد أفلامى، وهو الفيلم الذي عرض، بعد سنة من العمل المصنعي، بحوان ليلة السريك، وأجمع النقاد علي تحطيمه، وأمتنع الجمهور عن رؤيته. وأصبح في وسع المنتج أن يعمل حساباً لخسائره، وأصبح علي أنا نفسي أن أنهيا لا أنتظار سنوات طويلة حتي أشرع في تجربة جديدة.

ولو فرض وأخرجت فيلمين أو ثلاثة تؤدي إلي السقوط المالي، فسيري المنتج وهو علي حق أن الأفضل ألا يعتمد علي ما يسمى بمواهبى الفنية: وعندئذ يجرد الحاوي من آله.

وهي مخاوف لم أكن أعانيها عندما كنت أصغر سناً. كان العمل بالنسبة لي لعباً مثيراً، وسواء جاءت النتيجة بالفشل أو بالنجاح، فقد كنت أفرح وأبتهج بعملتي كما يفرح الطفل ويبتهج بقصوره التي يبنيها من الرمال أو من الفخار.

ثم تحولت اللعبة إلي معركة مريرة. فالآن أواصل السير علي الحبل وأنا علي وعي كامل بالخطر، وأصبحت الحلقات التي تربط الحبل تسمى بالخوف ويعلم اليقين. وكل عمل أخرجه يعنى مصادر طاقتي جميعها، لأن الإبداع الفني أصبح واجباً له مطالبه، بفعل أسباب خارجية وداخلية معا، وبفعل

أسباب اقتصادية أيضا. واليوم أصبح الفضل والنقد ويرود الجمهور من أحد الجروح التي تصيبنا، وهي جروح لا تلتئم إلا بعد وقت طويل، تاركه ندوبا عمق وأكثر دواما .

ولقد كان من عادة جان انوي، قبل أن يشرع في عمل فني، أو بعد أن يبدأ كتابته، كان من عادته أن يمارس لعبة صغيرة كي يطرد الخوف. فكان يقول: أبي ترزي وهو يجد متعة بالغة فيما تصنعه يده سواء كان بطلونا جميلا أو جاكنة أنيقة. وهذا هو رضاء الحرفي عن نفسه، وفخر الإنسان الذي يعرف مهنته. ومع ذلك فأنتني اعرف أنني إذا تحدثت علي هذا النحو فأنتني لا أفعل ذلك الا لكي أخدع نفسي، وفي داخلي يصيح للقلق الذي لا يتمع: ما الذي تقعه ويمكن أن يدوم؟ هل في أفلامك متر واحد من البليكوول جدير بأن ينتقل الي الأجيال المقبلة، أو جملة ممثل واحدة أو موقف واحد يمكن أن يكون حقيقيا بشكل صادق وقاطع؟.

وعلي أن أجيب علي ذلك، ربما بدافع عدم طواعيه غير متأصلة، حتي لدي أكثر الفنانين اخلاصا: لا أعرف بل أمل ذلك.

وأعترف لكم اذا كنت قد وصفت طويلا وبكل هذا الاسهاب المشكل المحير الذي يفرض نفسه علي مؤلفي الأفلام. فلقد أنتابتني الرغبة في أن أحاول أن أفسر لكم السبب الذي يدعو عددا كبيرا ممن يكرمون أنفسهم للإخراج السينمائي في ان يستسلموا للزعة لا تفسر بوضوح، غير مرئية، ولماذا نشعر بالخوف، ولماذا نفقد أحيانا رباطة الجأش ونحن نعمل، ولماذا نحط من كرامتنا ونمحو أنفسنا في تنازلات ومسامحات قائمة سامة . لا بد دائما من وضع ردود فعل الجمهور في الاعتبار.

وأود مع ذلك أن أشهل قليلا إزاء أحد مظاهر المشكلة، وأعمها، وأصعبها إدراكا، وأعني به: الجمهور.

ان المخرج يهتم بوسيلة التعبير لا تهمه هو وحده، بل تهم أيضا ملايين الناس الآخرين، وغالباً ما تتنابه نفس الرغبة التي تتناوب الفنانين الآخرين: اليوم أريد أن أحقق نجاحاً، أريد الشهرة الآن، أريد أن استحوذ علي إعجاب الناس وأسحرمهم وأهزمهم علي الفور.

وفي منتصف الطريق بين الرغبة وبين تحقيقها، يوجد الجمهور، وهو لا يريد سوى شيء واحد: نقد دفعت ثمن التذاكر، وأريد أن أتسلي، ويجذبني الموضوع، ويجعلني أعيش فيه، أريد أن أنسى همومي، وأفاربي، وعملي، أريد أن أخرج من نفسي. انني هنا، جالس في قلب الظلام، وأريد الخلاص، كما تريد امرأة علي وشك أن تمنع.

والمخرج الذي يعرف هذا المطلب والذي يسعى علي نقود الجمهور يجد نفسه في موقف عصيب. انه موقف يفرض عليه متطلبات عديدة. وإثناء اخراج فيلمه لابد له بغير انقطاع، أن يدخل ريدو فعل الجمهور في اعتباره. وأنا شخصياً أطرح علي نفسي باستمرار هذا السؤال : هل يمكنني أن أعبر عن نفسي بطريقة أسهل، وأنقي، وأكثر إيجازاً؟ وهل يفهم كل واحد ما أريد أن أقوله الآن؟ وهل يمكن لأبسط الناس أن يتابع سياق هذه الأحداث؟ ثم بعد ذلك أسأل نفسي هذا السؤال، وهو الأهم: إلي أي حد من حقي أن أقبل التنازلات وأين تبدأ واجباتي تجاه نفسي؟.

والحق ان كل عملية تجريبية تتطلب مغامرة كبيرة، وتستلزم التعرض للخطر، لأنها تبعثنا دائماً عن الجمهور. الا ان الاعتماد عن الجمهور ممكن ان يؤدي الي العقم والي العزلة في برج عاجي.

ولذا كان من الأمور التي أتمناها أن يضع المنتجون والمديرون الفنيون الآخرون عديداً من المعامل تحت تصرف المخرجين صانعي الأفلام. ولا شيء من هذا يحدث حالياً، فلا يلقى المنتجون إلا

بالمهندسين وبنسورون، بكل حماقة، أن سلامة صناعة السينما تتوقف علي الاختراعات والآلات والتعقيدات التكنيكية. ولا يوجد ما هو أسهل من إشاعة الرعب في المتفرج بل يمكننا ان نصيبه بالذول، بالمعني الحرفي لهذه الكلمة لأن أغلب الناس لديهم، في مكان ما في نفوسهم، خوف داخلي مهياً للانطلاق. لكن الأصعب هو أن تدفع الجمهور الي الضحك، الي الضحك باعتباره تعبيراً انسانياً كبيراً، يركز علي موقف تجاه الحياة (وليس قفشات أو حركات اكروباتية) ومن السهل أيضاً أن نضع المتفرج في حالة نفسية أسوأ من الحالة التي كان عليها قبل أن يشهد العرض ولكن اصعب الأمور هو أن نضعه في حالة نفسية أفضل. ومع ذلك فهذا بالضبط ما يوده المتفرج كلما اتخذ مكانه في قاعة السينما المظلمة. ومع ذلك، كم من مرة وبأي وسيلة استطعنا أن نشبعه علي هذا النحو؟

انني أفكر واستدري في استدلالاتي بهذه الطريقة مع انني أعرف في الوقت نفسه، ويشكل بديهي، خطورة هذا المنهج في التفكير، طالما أنه منهج يقود الي ادانة كل فشل فني و الي الخلط (بين) المثل الاعلي وبين الكبرياء و الي اعتبار للحدود التي يحددها لك الجمهور والنقاد حدوداً فاصلة، مطلقة، بينما أنت لا تعترف بها ولا تري انها حدودك الطبيعية لأن شخصيتك ليست كما ثابتنا، انما هي تحول وتغير مستمرين. انا مثلاً حاولت من جانب. ان اتكيف بذلك وأشكل طبيعتي علي النحو الذي يريده الجمهور، الا أنني أدركت من جانب آخر انني لو فعلت ذلك فسينتهي كل شئ بالنسبة لي، سينتهي الدافع الي أن أقول لجمهوري شيئا وسأصل الي نوع من عدم الاكتراث الكامل. كذلك يسعدني انني لم اولد وقد تكامل في نفسي جانباً العقل والشعور، بحيث اتحرر من القلق، ولا أعتقد انه قد وجد من ينادي بضرورة أن يكون المخرج السينمائي سعيداً، راضياً، لا يشعر بالتوتر ابداً. ومن ذلك الذي يجرؤ علي القول بأنه لا ينبغي للمخرج أن يحدث متجيجا حوله وألا يحطم المواجه والحدود المفروضة عليه والا

يلعب بالنار أو يندزع أجزاء من لحمه أو لحم الآخرين؟. ثم لماذا لا يدركون المخرج ويشيرون الرعب والخوف في نفوس المنتجين؟ فمهمة المنتج هي أن يعيش في خوف دائم، وما الأموال الطائلة التي يكسبها الا تعويضا لازما لهذا الخوف.

ومع ذلك فلا يعني إخراج الفيلم أن نصطدم فقط بالمشاكل الاقتصادية، وما ينجم عنها من هموم ومتاعب، أو نعاني من المسؤولية والخوف، بل يعني أيضا أن تصبح فريسة عديد من الأحلام والذكريات الخفية. وغالبا ما يبدأ كل شيء بصورة : بوجه مسقط عليه صنوء مفاجئ وباهر، أو بيد ترتفع أو بمكان ما في ساعات الفجر تجلس علي إحدى أرائكه بعض العجائز، يفصل كل واحدة عن الأخرى بسبت نقاح. بل أحيانا ما تبدأ المسألة بوضع جمل يقابلها شخصان، شخصان يخطر ببالهما بغتة، ان يسيرا عن شيء حقيقي ينبع من نفسيهما؛ وربما أدارا ظهريهما، وربما كنت لا اري وجهيهما ومع ذلك لجندي مدفوعا الي الاصغاء اليهما وانتظر أن يشرعا في الحديث وإن يكررا نفس الكلمات التي احسست لها دلالة خاصة، الا انها مشحونة بتوتر خفي، بتوتر مازلت لا أعني كنهه مع انه واصل تأثيره علي، كما لو كان مرشحا وضع في مكان ما . مجهول لي . ان الوجه الذي أضني وألبد التي ارتفعت كما لو ان سحرا مسها، والعجائز في الميدان، والكلمات القلائل اليومية العادية، كلها صور تتزاحم وتمزج ببعضها كأسماء صادتها شبكتي أو بعبارة أصح، كأني قد وقعت معها في شبكة لا أدري لحسن الحظ كيف نسجت خيوطها ولا ما هي طبيعتها.

وبأسرع ما يمكن، وقيل أن يرسم المونتيف كاملا في ذهني، ابدا في إخضاع ما يجول بذهني لتجربة الواقع في ذهني، وأبدا في إخضاع ما يجول بذهني لتجربة الواقع وأبدا كما لو لعب: أننى ارسم مخططا اسكتش لما يدور في ذهني، وعلي حامل، أضنع رسومي وما زالت معاملها لم تكتمل، ثم أفكر في طريقة تنفيذها حسب كل ما تسمح به الاستوديوهات من امكانيات تكنولوجية. والواقع ان هذه البروفة

الخيالية تمثل أول حمام بخار يكشف عن جسم الموتييف . هل يكفي ذلك ؟ وهل سيحفظ الموتييف بقيمته كاملة عندما ينغمس في روتين العمل اليومي القاتل بالاستديو، بعيدا عن مكانه في شبه الظل لحظة مولده في الخيال ؟

وبعض أفلامى ينضج بسرعة كبيرة، وينتهي في أيام قلائل، وتلك هي الأفلام التي نجيب علي شئ طال انتظاره، أنها أشبه بأطفال لم يعتادوا أبدا علي النظام، ومع ذلك فهم يتمتعون بصحة طيبة، ولا يمكننا أن نتكهن بمصيرهم بعد ذلك فالأسرة كلها تعيش بهم ولهم . ثم تأتي الأفلام التي تولد ببطء شديد، ويستغرق وضعها أعواما، ولا يسهل ايجاد حلول تكتيكية أو شكلية لها . انها بوجه عام الأفلام التي يستعصي ايجاد حل ملموس لها، فهي تلوذ بمكان ما في شبه الظل، فاذا ما أردت العثور عليها، أجدني مضطرا أن أتتبع الطريق الذي سلكته، وأبحث لها عن شخصيات، وعن سياق، وعن مواقف . وهنا أرى الوجوه التي استدارت بعيدا عني تبدأ في الكلام، وأجد الشوارع غريبة، وألمح شخصية نادرة تلقي بنظرة خلف مصراع نافذة، وتباغطني عين تتألق في الشفق أو تتحول الي جمران . ثم تنفجر محدثة صرنا يشبه بلورة تحطم .ولمكان الذي أراه الآن، في صباح يوم من أيام الخريف، قد أصبح البحر، وتتحول النساء العجائز الي أشجار قديمة، ويتحول ما كان معهن من تفاح إلي أطفال يبنون قصورا من للرمال ومن الحصى بالقرب من زيد الأمواج .

لكن : ما معني أن نخرج فيلما ؟ لو طرحنا هذا السؤال علي عدد معين من الميلماتيين، لحصلنا علي إجابات مختلفة، لكن ربما اتفق للجميع علي نقطة واحدة: هي أن إخراج الفيلم يعني ان نبذل المستحيل كي نجسده مضمون النص الميلماتي علي الشريط الخام . ومع ذلك فهذا الرأي يندب بالكثير أو لا يندب الا بفكرة مبهمة . علي أي حال، في اعتقادي ان إخراج الفيلم يعني بالنسبة لي علي الأقل



بضعة أيام من عمل مضن، لا انساني، بضعة أيام من التلبد، تظل فيها عيوننا مليئة بالغبار، وتشم أنوفنا رائحة المساحيق، بضعة أيام من العرق من وهج المصابيح، وسلسلة بأكملها من التوتر والتحرر، ومعركة لا تنتهي بين ما نرغب فيه وما يجب، بين الرؤية والواقع، بين الوعي والكل. وتبدأ مخيلتي الآن صور اليقظة المبكرة في الصباح، والليالي التي نقضيها متوالية بلا نوم، وما يتألبنا من إحساس بالحياة يزداد حدة، وهذا النوع من فناء الذات في العمل وحده، لدرجة أنني أصبح جزءا لا يتجزأ من شريط الفيلم، أو آلة صغيرا الحجم بشكل مضحك، تختلف عن كل آلات في إنها وحدها لا تعمل الا بالطعام والشراب. ويحدث لي في بعض الأحيان، وأنا وسط الطنين للحاد الذي يملأ الاستديو والمعامل ويبحث فيها حياة لا نقطع، يحدث لي في بعض الأحيان ان اتوقف، فجأة، وقد ارتسعت في ذهني صورة فيلمي القادم. وعلي هذا يخطئ من يظن ان نشاط المخرج يفترض أن يعاني، في تلك اللحظة نوعا من دوران النشوة أو انفعالا شديدا لا يكبح جماحه أو رغبة في الانطلاق وهو في حالة فوضي مذهلة. كلا، لأن إخراج الفيلم هو الشروع في ترويض وحش كاسر يصعب الاقتراب منه، ومع ذلك فهي عملية تتطلب ان ندفع لها ثمنا فادحا، كما تحتاج الي ذهن صاف للغاية، ونحتم علي من يقوم بها أن يتمتع بالدقة في تناول الجزئيات والقدرة علي عمل حساب دقيق، وبرباطة جاش، بل ببرود، لكل شئ، فضلا عن ضرورة احتفاظه بمزاج فني لا يفارقه أبدا ويصبر يختلف عن كل ما تجده في عالمنا هذا.

ان اخراج الفيلم يعني تنظيم عالم بأكمله، الا ان العناصر الأساسية التي ننظم بها هذا العالم عبارة عن صناعة ونقود ومعامل وتسيير وتحميض واستخراج نسخ مطبوعة ووضع جدول زمني يديهي ان ننبهه بكل دقة، ومع ذلك نادرا ما نسير عليه، كذلك يعني اخراج الفيلم وضع خطة لتنظيم حملة رغم كل ما يبذل فيها من عناية الا ان العناصر اللامعقولة هي وحدها التي تلعب الدور الكبير فيها. فضلا قد

تزداد خطوط الماكياج حول عيني بطلنة الفيلم. وفي هذه الحالة لابد من اعادة التصوير، وهو ما يكلف سبعمائة جنيه. وفي يوم آخر تزداد نسبة الكلور في الماء الموجود في المعامل، فإذا بالنيجاتيف يتلف، وعلي هذا لا بد من اعادة التصوير منذ البداية. وفي يوم ثالث، يترى بك الموت، فيتنزع منك ممثلا ولا بد من البحث عن آخر يحل محله، وبالطبع يعاد التصوير مرة ثانية، وتتلف أخرى من الجلبهات. هذا اذا لم يعلق المحول الكهربائي ويظل يزمر دون أن يعمل ونيفي أمام ستائر الاستديو، ومن كل اتجاه تدبعت رائحة المساجيق، وتظل ننتظر اصلاح الكهرباء لا يضي لنا المكان سوى هذا النهار الطبيعى.

لأن إخراج الفيلم يعني أيضا أن يضرب المرء بجذوره إلي الأعماق، حتي يبلغ عالم الطفولة ولهبط اذا شتم، الي هذا الاستديو الداخلي القاتم علي حافة أعماق المخرج، ولينفتح للحظة، أكثر حجراته سرية كي نلقي بنظرة علي لوحة فيلوس المعلقة علي جدرانها وهي تمثل خروج الإنسانية والجمال من الماء، أي من عدم . انه حقا مخزن قديم، وأول آلة من آلات السينما.

اندي أري نفسي في مدينة اويسالا، حيث كانت جدتي تملك شقة من الطراز العتيق. وهناك كنت أفلت منها وأهرب الي أسفل متصدة الطعام، وقد ارتديت مريلة بها جيب عريض. وكنت ابقى في ذلك المكان وأصغي لصوت أشعة الشمس وهي تدخل من اللوافذ الشاهقة المرتفعة. كانت اشعة الشمس تتحرك علي الدوام، وكانت أجراس الكاندرائية تدق، وعندما كانت الاشعة تتحرك، كنت أحس بأن لحركتها دويا خاصا. وفي يوم أصبت بالعصياء. وكان ذلك في الفترة ما بين الشتاء والربيع، وكنت في الخامسة من عمري. وفي الشقة المجاورة، كنت أسمع عزفا علي البيانو- وكانت باستمرار أنغام الفالاس. وأمامي، علي الحائط، كنت أري علي الدوام لوحة كبيرة لفيلوس وهي تخرج من الماء وبينما كانت أشعة الشمس

وبعدما الظلال تلعب علي اللوحة، كان الماء في القنطرة الواقعة تحت بيتنا يبدأ في الانحدار، وكان الحمام يشرع في الطيران في الميدان القريب، وكان الناس يتحدثون، لا بالكلمات، لكن بإيماءات الأيدي ويهز الرءوس . وكنت أشعر بأن صوت الجرس لا يصدر من الكاندرالية ، بل من اللوحة نفسها، بل كان يخيل لي أنني أسمع عزف البيانو نفسه يجرى من اللوحة . كأن ثمة شئ غريب حقا في صورة فيديو هذه، تماما كما كان غريبا ألا يكون أشعة الشمس المنعكسة في حجرة جدي صامتة، بل لها صوت وربما كان صوت الأجراس أو صوت الأثاث الذي يتحرك في حركة لا تنقطع أبدا.

ومع كل فأظنني أذكر تجربة أخرى. أقدم من تجربة سماع الأصوات أثناء أصابتي بالحمى، وهي تجربة من المستحيل تحديد تاريخها، وكل ما أذكره منها هو أنني كنت أحس بحركة ستارة واحتياج هيكليها العالمي الطفولي. كانت ستارة سوداء من الطراز الشائع استعماله فيما مضى، وكنت أراها وأنا في حجرة الأطفال تبدو أمامي في الفجر وفي الشفق، عندما تدب حركة مفاجئة في كل شئ، وعندما يصبح كل شئ مغزعا بعض الشيء، وعندما تتحول لعب الأطفال نفسها الي أشباح وأشياء معادية، أو مجرد أشياء عديمة الاكتراث تثير الفضول . وعندما لا يصبح العالم عالما اليومي هذا الذي تعيش فيه أمي، بل يتحول الي صمت مثير يبحث الدوار والنشوة . لم يكن ذلك لأن الستارة تتحرك، فما من ظل كان يرتسم عليها، وإنما كانت الأشكال الغريبة تتراعي علي سطحها: هنا لا بشر ولا حيوانات، ولا رءوس ولا وجوه، بل أشياء لا اسم لها ! وفي الظلام الذي تتخلله، بين الفينة والفينة، اشباح ضوء خافت، كانت تلك الاشياء تتلزع نفسها من الستارة وتتجسم وتتجسم نحو البارافان الأخضر أو نحو المكتب وتصل الي ذوق الماء الموضوع فوقه . كانت أشكال مغزعة، قاسية، لا ترحم، ولا تلين . ولم تكن تخفي الا اذا ساد الظلام التام جرتي أو غمرها الضوء الخالص أو استسلمت أنا للنعاس .

ان من ولد مثلي في أسرة من رجال الكنيسة، من الرعاة، يتعلم في سن مبكرة كيف ينظر خلف كواليس للحياة والموت. فكلما كان أبي مشغولاً: إما بنفن ميت أو بإقامة مراسيم زواج أو غارقاً في التأمل أو يكتب خطبة دينية كذلك يتعرف من كان مثلي علي الشيطان في سن مبكرة للغاية، ويريد أن يعطي الشيطان شكلاً محدداً محسوساً. وهذا دخلت حياتي لعبة الفانوس السحري، وكان صندوقاً صغيراً يحيطه اللؤلؤ ويدخله مصباح يتروّل. (ومازلت اشم حتي الآن رائحة اللؤلؤ وقد سرت فيه حرارة النار) وكانت الصور تعرض ملونة. ومن بين تلك الصور، أنكرت تلك التي تحكي قصة ذات الرداء الأحمر وحكايتها مع الذئب. وكان الذئب هو الشيطان؛ إلا أنه شيطان بلا قرون، لكن له ذيلًا طويلًا ورقبة حمراء قاذية، كان حقًا شيطانًا متحركًا، يسهل لمسه، ومع ذلك من المستحيل أن تمسك به، وكان يمثل الشر والاضطهاد وهو ينعكس علي الورق الملون بحجرة الأطفال.

ومازلت احتفظ الي الآن بأول فيلم أخرجه، وكان عبارة عن شريط طوله ثلاثة أمتار، اسمر لونه حالياً. كان يمثل فتاة نائمة وسط المراعي، تبدأ يقطنها فتمد ذراعيها ثم تنهض، مادة يدها، وتختفي في يمين الكادر. ولا شيء أكثر من هذا، وعلي الطلبة التي بها الشريط يوجد رسم أحمر اللون كتب تحته السيدة هولاء. ووسط معارفي ولم يكن هناك من يعرف من هي السيدة هولاء، لكن ذلك لا أهمية له، فالمهم هو أن الفيلم حقق نجاحاً كبيراً، وظل يعرض كل مساء، لدرجة أنه تمزق وأصبح من المستحيل اصلاح التلف.

كانت هذه السينما البكر هي أول صندوق ساحر أملكه. والحق انها كانت لعبة غريبة للغاية: فهي ميكانيكية لا تحدث أي تغيير في الأشخاص وفي الأشياء من حيث مظهرهم العام. وكثيراً ما كنت أتساءل: ما الذي يفنئ كل هذه الفنتة في لعلي تلك ؟. حتي الآن، ما زال ذلك يفنئني بنفس القدر. وأحياناً تراوطني نفس الفكرة في الاستديو أو وأنا غارق في منطقة شبه الظل بحجرة المونتاج، بينما

تتابع امامي الصور الصغيرة وأنا أمرر الفيلم بين أصابعي، وأحياناً تطرأ علي الفكرة أثناء مولد الفيلم المدهش عندما تكون جزئياته قد تجمعت وأخذ يكشف عن سحنه ببطء ونحن علي وشك التشطيط ولا أستطيع أن أمنع نفسي من الاعتقاد بأنني أمسك بألة مرهفة للغاية، دقيقة للغاية، وقادرة علي أن تضئ النفس البشرية بضوء مبهز، ينفذ إليها الي ما لانهاية فتكشف عنها بحف ويوحشية، وبذلك تضيف الي المعرفة البشرية مجالات جديدة للواقع. بل ربما أمكننا، بهذه الآلة، أن نكتشف خطأ رقيقاً يسمح لنا بأن نتغلغل في منطقة ما فوق الواقع وأن نسردها ما التقطناه بطريقة جديدة تحدث ثورة بأكملها في كل ما نعرفه من طرق السرد. ويمكنني أن أجرو علي القول بأنني اعتقدت وإن كنت عاجزا عن اثبات ذلك بأننا، نحن المخرجين، لم نستخدم حتي الآن سوي جانب ضئيل جداً من قدرة مروعة تتمتع بها هذه الآلة.

وربما كنت وإهما. وربما كان فن الفيلم قد بلغ أعلي درجات التطور، وربما كانت هذه الآلة، بحكم طبيعتها، لم تعد قادرة علي استكشاف أمراض جديدة، وربما نكون قد وضعنا أنوفنا في الحائط وقد سد الطريق. وكثيرون حقا هم من يرون هذا الرأي، لكن لو صح ذلك، لكنا نسير اليوم سيرا متعثرا، ومسط مستنقع، أنوفنا فوق سطح الماء، الا أننا نشعر بالشلل. فهناك الاهتمامات الاقتصادية. وهناك لوازيم السرد التقليدي والحبكة، وهناك الحماقات والخوف وعدم اليقين والفوضى.

وأحيانا يسألني البعض عما يدفعني الي مواصلة التعبير من فيلم الي فيلم، وما هو هدفي. وهو سؤال صعب وخطير. ومن عادتني أن أجيب عنه بأكثوية وبطريقة هروبية. فأقول: انني أحاول أن أعبر عن حقيقة وضع الانسان، حقيقته كما أراها. وهي اجابة تقنع الناس، وكثيرا ما ألتسام: لماذا لا يوجد من يلحظ الخدعة التي استعملتها؟ لأن الاجابة الحقيقية لا بد أن تكون كالآتي: أنني أعاني من حاجة لا يمكن التحرر منها كي أعبر بالفيلم عن وجودي، بطريقة ذاتية وكي استجمع ما يدور في مكان ما

بوجداني. وفي هذه الحالة، لا يصبح لي من هدف سوي نفسي، سوي خبزي اليومي، ويعدئذ التسلية: تسلية الجمهور واحترامه: انه نوع من الحقيقة أومن به في هذه اللحظة. أما اذا كانت هناك اجابة ثانية، فقد تكون حقيقة هي الأخرى. فهي تتخلص فيما يلي: ان هدفي هو ممارسة نشاط لا دلالة كبيرة له وربما أمكن بهذه الإجابة، وضع الصيغة النهائية للمشكلة.

## الفصل الخامس





السينما المصرية الجديدة

١ - ندوة سينما الشباب

في مهرجان الإسكندرية

أفلام الشباب عام ١٩٦٩

نص الندوة من مجلة السينما

أكتوبر ١٩٦٩



من الأفكار التي كنا نطمح إلى تقديمها إقامة ندوات لمناقشة قضايا السينما الرئيسية. ففي الندوات نتصارع الآراء، ويمكن استخلاص أفكار أكثر حرارة. وربما أمكن الوصول إلى بعض النتائج.

وفي هذا العدد نقدم أولي هذه الندوات، وكانت قد تمت في الإسكندرية أثناء انعقاد مهرجان السينمائيين الشبان، وأدارها صبحي شفيق واشترك فيها مجموعة من هيئة تحرير العجلة ومن كتابها ومن السينمائيين عامة، بالإضافة إلى الجمهور.

ورغم أن هذه الندوة تلقى أسئلة أكثر ما تصل إلي إجابات، إلا أننا نعتقد أن مناقشة مثل هذا الموضوع (سينما الشباب في بلاندا) أمر يستحق كثيراً من الاهتمام. قدم صبحي شفيق للندوة قائلاً:

هل توجد سينما جديدة؟ سينما شابة؟ سؤال يتردد اليوم أكثر مما كان يتردد فيما مضى. وفي رأيي أن الجواب لا ينقصنا: فالدليل علي وجود هذه الظاهرة المسماة بالسينما الجديدة هو أننا هنا، أننا قد أتينا لمناقش الظاهرة. ولو لم يوجد جسم مادي لهذه السينما الجديدة ما كان يمكن أبداً أن نجتمع لمناقشتها بل ما كان يمكن أبداً أن يقام لكم هذا للمهرجان الأول لسينما الشباب.

وعلي هذا لا يمكننا أن ننكر وجود هذا الجديد، علي الأقل من حيث العدد ففي هذا المهرجان وحده تجدون ١٨ فيلماً تقدم بها خريجو دفعة ١٩٦٨ من المعهد العالي للسينما. أي أننا أمام ١٨ مخرجاً جديداً. وتجدون أيضاً عدداً من الأفلام التسجيلية يتجاوز العشرة. وعدداً مماثلاً من الأفلام الدرامية القصيرة وعدداً أقل أو أكثر من أفلام المنوعات. ومعني ذلك أن من ساهموا من مخرجين فقط في هذا المهرجان يتجاوز عددهم الخمسين. وبالطبع يوجد إلي جانبهم منتجين ومصورين، وسيناريست ومصمم ديكور ومؤلفو موسيقي وكلهم من الشبان.

ولو كان هؤلاء جميعاً قد فهموا السينما علي أنها حكاية يكتبها سيناريست. ويقوم مخرج بتنفيذها. ويساعده مصور في ظهور مشاهدتها بشكل تتوافر فيه دقة للصناعة. أقول لو كان هؤلاء يسيرون علي

نفس الطريق الذى سار فيه سينمائيونا التقليديون. ولو كانت كل غايتهم أن يكونوا أسطوانات مهرة لما جاز لنا أن نتحدث عن سينما جديدة. أو سينما شابة كما نقول اليوم. لأننا فى هذه الحالة. سنكون أمام مجموعة من حديثى السن يواصلون تقاليد الفيلم التجارى المصرى.

إلا أن أقل الأفلام مستوي مما نشاهده هنا تشير إلى هذه الحقيقة:

ثمة ثورة قد حدثت فى مفهوم الفيلم.

ولهذه الثورة معالم محددة: فبالنسبة لمعالجة الموضوع وكتابة السيناريو تجدون أن ٩٠٪ تقريباً من الأفلام المعروضة لا تعطينا السيناريو التقليدى الذى يدور حول شخصية واحدة. ويعبر عن وجودها. وفاعليتها فى الخارج. أى من مجموع الأحداث التى تصادف الشخصية. فلقد تغير بناء الفيلم تغييراً كلياً: أصبح موقفاً تتجه السينما إلى معرفة أبعاده. ولا استخدم كلمة أبعاد بالطريقة التجهيلية التى شاعت عندنا. بل الأبعاد تحى أساساً أن الفرد ليس نتاج طبقة ثابتة راقدة فى أعماقه كاميل إلى الشر أو البخل أو .. أو .. إلخ من الصفات التى ظلها الإنسان فى العصور الوسطى خصائص ثابتة لا تتغير. فالفرد نتاج الظروف المحيطة به كما أن ذاتيته تتأكد بمدى تطويع هذه الظروف لإرادته أو قبوله لها أو هروبه منها. فالسلبى والانطوائى إنسان هرب من الموقف. وأى موقف هو عملية كاملة: عملية تاريخية. لأن ثمة ظروفاً اجتماعية تتفاعل وتنتهى بتغيير الواقع. وعملية نفسية لأن الفرد داخل هذا التفاعل الاجتماعى يتنازل عن جزء من أفكاره ويطلع جزءاً آخر. المهم هو أن بناء الفيلم على هذا النحو يؤكد مدى فهم المخرج للواقع المعاصر.. ويجب على سؤال جوهرى. السؤال الرئيسى والخطير فى السينما الحديثة: كيف نمبر بالشكل الفنى عن وضع الإنسان فى عالم اليوم؟

ووصول مخرجينا الشبان إلي هذا البناء الفيلمي الحديث لا يعنى بالضرورة أن الشكل الفني الذى اختاره كل منهم ليحبر عن الموقف الإنسانى من خلال العملية التاريخية والنفسية المعقدة .. لا يعنى بالضرورة أن يسلكوا جميعاً طريقاً واحداً ..

فلكى يجد السينمائى الشكل الملائم له عليه أن يجرب وسائل تعبيرية جديدة .. عليه أولاً: أن يكسر اللقالب التقليدى .. ثم يبحث عن لغة أكثر طواعية لمفاهيمه المعاصرة .. وكل شاب يجد خلال عملية البحث هذه طريقه الخاص .. أى أنه ينتهى إلي مذهب أو شكل أو لغة أو بناء يبيع أساساً من جدل مستمر بين ثقافته وواقعه من جهة، ومن جهة أخرى بين معاناته الذاتية وبين لغة التعبير التى وصلت إليه من خلال مشاهداته منذ أن بدأ يعى السينما .. أنه يقف ضد تقاليد سينمائية فاسدة نبعت من سينما نشأت فى الكباريه ووسط المقاولين .. وأكسبت جمهورنا عادات سيئة: كالضجر إزاء لحظات تعميق حياتنا وكالاستجابة للإثارة .. وكاستمرار مواقف الإغرام الزائف أو السادية الدموية.

#### لكن لماذا نعتبر هذا الموقف من سينمائيتنا للشبان ثورة ؟

السبب بسيط: هو أن السينما عين واعية، تملك القدرة علي إعادة بناء حياتنا علي الناشئة. بتكبير التفاصيل .. وبالتركيز علي لحظات لا تنتبه لمعاينها فى زحمة صراعاتنا اليومية كما أنها بقدرتها علي التشكيل تقدم لنا الحياة فى أقصى درجات الإحساس بها. وفي كل بلاد العالم الآن بلا استثناء، أو علي الأقل فى كل بلاد العالم الواعية بقيمة الإنسان. ويأن الحياة هى التى أعطيت له وعليه أن يغيرها ويبدلها كي تتحول علي الصورة الفائقة التى يريدها. فى كل بلاد العالم أصبحت السينما ظاهرة ثقافية: وسيلة لفهم الحياة. وأداة وعى بها، وفن كامل. بل أنها للفن الذى تصب فيه خبرات الإنسان الفنية طوال تاريخه الطويل. فالحس بالإيقاع، والتفسير الدرامى للإنسان والتشكيل والرغبة فى إقامة علاقة بين

إنسان وآخر، كانت كلها رغبات استشعرها الإنسان عبر فنونه، فنون الرقص والغناء والبلانوميم، ثم التمثيل، والشعر والأدب بشكل عام. وكذلك النحت والمعمارة والتصوير، والآن تجمع السينما كل هذه الفنون في بناء له وحدته العضوية التي لا تتجزأ.

لقد انتقلت السينما في العالم كله من مستوى الترفيه إلى مستوى التعبير منذ عام ١٩٥٤ وكانت منذ احتكرتها شركات الأسطوانات الأمريكية عندما اخترع الصوت في ١٩٢٩ حتى ١٩٥٤ عبارة عن حكاية بعيدة عن واقع الناس بل كانت عن قصد وسيلة للهروب من الواقع. كانت تعيش علي إرضاء رغبات المحرومين والمكدرين وضعاف الإرادة والعاجزين عن مواجهة واقعهم. وذلك بتزييف واقع وهمي، فيه المنفرج المحروم يعيش في تصور باهر الضوء. تروح وتجي فيه نساء فانتات في اللثياب الفضفاضة، وكانت تقدم للشبان وسيلة عكسية للتعبير عما يستشعرونه من طاقة ورغبة في تغيير حياتهم: كانت تريهم أن يوسعهم لو تحولوا إلي قطاع طرق أو رجال عصابات أن يلغوا القوانين ويحطموا الحدود المضروبة بين فرد وآخر في مجتمع مدنى. وذلك عن طريق أفلام رعاة البقر ورجال العصابات الأمريكية.

وقديماً كان من المستحيل تحويل السينما عن هذا الاتجاه التمويهى. لأنها كانت نفاذ شركات تجارية كبيرة. يديرها احتكاريون. وضعوا نظاماً للعمل السينمائى يقضى بأن يبلى الفيلم حول حياة عدد من النجوم يربونهم ويحولونهم إلي أسطورة.

ولقد استتبع ذلك ارتفاع أسعار النجوم إلي أقصى حد وارتفاع أجور عدد من الفنانين الطفيلين علي العمل السينمائى نفسه. كما فرض أصحاب الشركات الاحتكارية قيوداً علي الآلات والمعدات. منها انكماش حجم المنتج. وبالتالي عجز أى إنسان يعمل خارج شركات السينما عن الحصول علي الكاميرا أو فيلم خام أو موفيولا.

وكانت النتيجة هي أن الاحتكارات هي التي سيطرت علي وسيلة الإنتاج في العمل السينمائي. وأى فنان يريد أن يجعل من السينما وسطاً تعبيرياً له مضطراً حتماً إلي قبول شروط العمل التجارى فى قلب هذه الاحتكارات.

ولكن ابتداء من ١٩٥٤ حدثت المعجزة. أن فتاة فرنسية هي: لينيس فاردا كانت تعمل مصورة فوتوغرافية فى فرقة المسرح القومى الشعبى التى كان يديرها جان فيلار: أقول أن لينيس فاردا بدأت تشعر بأنها لا تستطيع أن تجر عن نفسها إلا بالكاميرا.. تنزع شركات السينما بقبولها مخرجة كان عليها أن تبدأ من أول السلم: ربما فى الكلاكييت.. وغالباً من مساعد المخرج. وكان السلم لا يصل بها إلا إلي الشكل الحرفى التقليدى.. شكل الفيلم التجارى لكنها لم ترد سينما تحكى حكاية.. كانت تريد سينما تجر عن واقع تفيض نفسها بالإحساس به.. فماذا تفعل؟

اختارت مجموعة من أصدقائها. وأجرت كاميرا، ونظمت العمل بينهم، بحيث يتحقق له كيان الجمعية التعاونية: فالمصور يقدم عمله مقدراً بنسبة من رأس مال الجمعية. وكذلك المونتير. وكذلك الممثل.. وبدلاً من البلاطوهات أجرت فيلا فى الريف. فى قرية الطرف القصير (لابوانت كورت).

وبهذه الإمكانيات القليلة أخرجت عملاً هز نقاد أوربا. لماذا هزهم؟ لأن رأسماله هو الحب والكوكين، والحب بالواقع.. والحب بإيقاع الحياة. والحب بكل ما فى الإنسان من عظمة وبراء.

إن فاردا أثبتت بهذا العمل. صحة نظريات نادي بها عدد من النقاد الجادين. أمثال: الجماعة التى أنشأت كاييه دسيميا فى فرنسا (بازان، جودار.. روميير.. استروك ترفو).. والجماعة التى أنشأت سيكوانس فى إنجلترا مثل ليندساي أندرسون، وجماعة الثقافة السينمائية فيلم كالشر الملتفة حول جوناك ميكاس فى نيويورك.

وقيمة فيلم إينيس فاردا هو إنه: حقق التقابل بين النظرية والتطبيق.. وهذا التقابل قد أدى إلي متابعة نموذجها، فإذا بأغلب نقاد المجلات الثلاثة السكاييه الفرنسية وسكورانس الإنجليزية وفيلم كالشر الأمريكية أقول أن أغلب نقاد المجلات الثلاث يطبقون أفكارهم فيحطمون أسس الإنتاج التجارى. ويحول السينما إلي فن متكامل.. ويؤدى ذلك إلي ظهور الحركات الثلاث التى فرضت نفسها علي السينما العالمية فى الخمسينات، الموجه الجديدة الفرنسية، السينما الحرة الإنجليزية ومدرسة نيويورك.

ولست أستعرض هنا تاريخ السينما الجديدة فالهم هو إثبات هذه الحقيقة: أن عدداً من الشبان نجح فى أن يستخدم الكاميرا بحرية. وفى أن يخرج أفلاماً تجر عن وجهة نظره إزاء واقعه. عن فلسفته ونظريته هو... وإن هؤلاء الشبان، بخصامتهم، ومثابرتهم فى البحث وفى التجريب لم يكونوا وجودهم فحسب. بل قبلوا نظام الإنتاج العالمى. بدليل أن شركات الإنتاج الكبرى حتى شركات هوليوود قد بدأت تتجه نحوهم.

وهذه التجربة قد قدمت لشباب العالم كله منهجاً جديداً للعمل السينمائى، وبهذا المنهج استطاع شبان فى بلاد لم تعرف الإنتاج السينمائى أبداً. كـ بعض بلاد أمريكا اللاتينية. مثل بيرو. ومثل قبائل الانكاد (الهنود الحمر) حول البرازيل. ومثل منغوليا. ومثل السنغال وساحل العاج. ومالى. ومثل بعض بلاد شمال أفريقيا. كالجزائر والمغرب.

أقول أن الشبان فى تلك البلاد اكتسبوا منهج زملائهم معجزة أخرى.. فى تلك البلاد ولدت سينما جديدة حرة. تدع من واقع الناس، وترسم للناس صورة للغد، أنها سينما ثورية فى نظرتها للحياة، كما أنها ثورية فى بنائها ولغتها.



وعندما تصبح المشكلة أكثر تعقيداً، فحاجتنا إلى سينما جديدة شابة هي حاجة أصبحت اليوم جوهرية لأن مجتمعنا قد تغير: تغير في نظام الإنتاج. فنحن نبني اقتصادنا علي أسس تعاونية وعلي تأميم وسائل الإنتاج وعلي الحوافز، في أوروبا وأمريكا... ثم لما طبقوه علي واقعهم. حدثت وتغير في العلاقات الاجتماعية. فطريق العمل أصبح مفتوحاً للجميع بعد أن كانت قيادته قاصرة علي الأرستقراطية الأقطاعية أو الرأسمالية.. لكن التغير الذي تم في الأجهزة والمؤسسات يصطدم باستمرار بعادات قديمة. ترسبت من مجتمعنا نصف الإقطاعي. نصف الاستعماري. مجتمع ما قبل الثورة..

ولكى نحل التناقض بين أسلوب مواجهة المجتمع الجديد وعلاقات هذا المجتمع لابد من أن يتغير الوجدان المصري.. لكن كيف..؟ هذا الفنون وفي مقدمتها السينما تلعب دورها الطبيعي. ولا أعني أن علي السينما أن تتحول إلي أداة دعائية أو وسيلة لتصوير مواقف تعليمية ترشد الجماهير إلي ما ينبغي أن تفعله. بل أعني بذلك أن تجسم لنا هذا التناقض وتبرزه. وتفسره من خلال تجارب فعلية. يمانئها أفراد بعيداً عن العومميات فهذا تحدث الثورة علي نظم حياتنا وعلي سلوكنا. وعلي عاداتنا..

المشكلة بكل اختصار هي أن قاعدة المجتمع عندما قد تغيرت، بينما قاعدة الإنتاج السينمائي لم تتغير، وهي لا تتغير إلا بظهور بديل، وهذا البديل قد ظهر الآن. فأفلام هذا السهرجان تجيب بالإيجاب. لكن الخلاف الجوهرى الذى يواجه من يؤكدون وجودها ليس أبداً علي أنها موجودة أو غير موجودة بل يدور باستمرار حول ما إذا كانت سينا تعبر عن رغبة بعض الشبان في إظهار مهارتهم التكنيكية أو إذا كانوا قادرين علي تجديد السينما.

هذه هي المشكلة كما أطرحها علي حضراتكم... ولا أريد أن أطيل عليكم خشية أن أحصر المناقشة في وجهة نظر واحدة، وأن أقفل الدائرة علي السادة المناقشين، فنحن نريد هنا أن نتعرف علي ملامح السينما الجديدة ولهذا سنقسم مناقشتنا حول هذه القطر:

١ - بعثت عندنا فكرة السينما الجديدة من هم مملووها وما هي خصائصها؟

٢ - الملامح الثورية لهذه السينما.

٣ - الخلاف حول أولوية المضمون علي الشكل كما ينادى بذلك بعض الزملاء فمن قدموا أوراقاً تحمل هذه الرغبة خلال عرضهم لقضية السينما الجديدة: ففي رأيهم أن قضيتنا هي مخاطبة نحو عشرين مليوناً من الفلاحين والعمال لم يروا أى عرض سينمائي في حياتهم.

٤ - موقف هذه السينما من حركة السينما الشابة العالمية.

٥ - المشاكل التي تعترض نمو السينما للشابة عندنا من إنتاج وتوزيع.

والآن يفضل الزميل فتحى فرج بإيضاح النقطة الأولى:

أعنى وجود السينما الشابة عندنا:

**فتحى فرج:**

اتفق إن أنشأت الثورة مؤسستين في أوقات متقاربة هما معهد السينما والتلفزيون ورغم أن معهد السينما كان يسير في طريق تطبيق مفاهيم الفيلم التجارى. إلا أنه مع الزمن ومع عودة الشبان الذين درسوا بالخارج وعاصروا حركات التجديد في السينما: أخذ يعدل مناهجه. فأدخل نظم العمل السينمائي الحديث في بعض فروعه. كذلك رغم أن الحرفيين استولوا علي إدارات التلفزيون المختلفة في بداية نشأته إلا أنهم سرعان ما نقهقروا بعد أن عجزوا عن الضحك علي عقول المتفرجين وكان قد دخل التلفزيون بحكم اتساع حجم العمل والرغبة في الاستفادة من أكبر عدد ممكن: عدد من الشبان المثقفين.. أدخلوا شيئاً فشيئاً، عنصر الوعي علي العمل التلفزيوني. لكن كل هذا ما كان يمكن أن يولد سينما جديدة ما

لم تكن قد أرسيت من قبل الأسس النظرية لبناء هذه السينما.. وهذا لحسن الحظ قد وجد عندنا قبل أن توجد هذه السينما الجديدة.. صحيح أن عدداً قليلاً جداً من النقاد بشروا في السينمات بسيما تعبر عن واقعنا.. ولا تعتمد علي مقومات الفيلم التجارى من نجوم وديكورات مصنوعة. إلا أن هذا العدد القليل جداً نجح فى أن يضع مفهوماً آخر.. مفهوماً يجيب علي الرغبات الفنية المكبوتة فى نفوس عدد كبير ممن يدرسون فى معهد السينما، ومن يعملون فى التلفزيون. من جذب إليه عدداً آخر ممن يعملون فى مجالات فنية بعيدة. كالفنون الجميلة وكالأدب: وشيئاً فشيئاً بدأت تظهر عندنا محاولات للتجديد، ولإعادة السينما إلي منبعها الطبيعى.. إلي فكر الإنسان وهو يحدث بواقعه ويريد أن يفهمه ويحتويه كي يخطئه إلي واقع أكثر تطوراً.. ففى مهرجان التلفزيون رأينا أنه عندما أعطيت الفرصة للشبان، استطاعوا أن يقدموا أعمالاً فازت بجوائز لجان تحكيم مكونة من عدد كبير من فنانى ونقاد أوربا مجتمعين.. ويكفى أن التلفزيون قدم عدداً من الشبان شقوا بعد ذلك طريقهم فى حقل السينما المصرية. وبدأت المؤسسة تملحهم الفرصة بعد الفرصة بل وتكلفهم بإخراج أفلامها مع كل خطة. ومنهم: إبراهيم الصحن. والشقيرى.. ومحمد راضى.

وبالنسبة لمحمد راضى أؤكد حقيقة كبيرة وهامة، هى: أنه عندما وجد للطرق موصدة أمامه. قبل أن يكلفه التلفزيون بأى عمل وبعد تخرجه بعام من معهد السينما. صمم علي أن يقوم بمشروع فردى. يموله بنفسه وبمعاونة بعض زملائه، ويقرئ قتيلاً هى بالكاد ثمن الفيلم الخام.. نجح راضى مع المصور ممدوح هلال... فى أن يخرج لنا فيلماً لا يقل مستواه بأى حال علي مستوي التجارب الجديدة العالمية ألا وهو المقيدون إلي الخلف.

وفى هذا الفيلم تبرز خصائص السينما الجديدة السريية. فالמושوع لا يحكى ولكن للمخرج يدفع شخصياته إلي التعبير عن نفسها من خلال الموقف.. كما أنه يلغى الأحداث ويكتفى بلحظات الوجود الكبيرة فى حياة شخصياته، وبحركة الكاميرا وبالإيقاع يقول لنا: راضى. كل ما يريد... بعد أن كانت

القاعدة في السينما هي أن يسرد المخرج موضوعه من خلال حوار:

وأى فيلم نراه من إنتاج شبابنا يؤكد هذا التغير الشامل في بناء الفيلم.. لناخذ طبول مثلاً: أنه يبرز علي السطح ما يدور من انطباعات في ذهن راقص.. فهو هنا يقدم لنا الحياة من وجهة نظر.. ويقدم وجهة النظر هذه بالصورة.. والواقع أن هذا الشاب سعيد مرزوق وقد وضع نموذجاً لفيلم المنوعات، جعل كل ما أخرجه سابقه مجرد ماضٍ قديم انتهى وأى محاولة لتكراره ترجعنا إلي المصور الوسطي في السينما المصرية.

كذلك فيلم حكاية لغالب شعث: أن ميزته هي أنه لا يرينا حركة الكاميرا ومع ذلك فالفيلم يعتمد كله علي الانتقال من تكوين يشبه اللوحة التشكيلية الرائعة. إلي تكوين يرد عليه وكل هذا بإيقاع تحكم فيه حركة الكاميرا. كما أنه يحمل أهم خصائص السينما المصرية الشابة.. وأعني بذلك اللوقف أمام تفصيلاً صغيرة من الموضوع.. كهذا اللقاء بين صديقين كانا يريان الزواج لكن شامت الصدف أن يتزوج كل منهما بآخر.

في عام ١٩٦٨ ما كانت وزارة الثقافة تصنع في متناول يد طلبة الدبلوم بمعهد السينما إمكانيات الوقوف لأول مرة في حياتهم وراء الكاميرا.. ليخرجوا أفلامهم حتي فوجئنا بهذا السيل المتدفق من الأفلام الثورية في لغتها.. الثورية في بنائها. الشابة في نظرتها إلي الواقع. النابعة أساساً من قلق شبابنا.

#### شفيق شامية:

للتسمحو لى بتعليق صغير: لاحظت في هذه الندوة، كما لاحظت في المناقشات الجانبية التي دارت طوال أيام المهرجان في حديقة سان ستيفانو أن هناك خطأ بين مفهومين:

أحدهما يقوم علي الرغبة في التجديد والآخر يريد التجديد من أجل التجديد. أن المفهوم الثاني يطغى علي عدد غير قليل من شبابنا. فهم يظنون أن شكلية الكاميرا والقيام بحركات بهلوانية ستبهر أنظار الناس. وسيدفع النقد إلي الحديث عنهم كرواد حركة تجديد في السينما.. فإذا كان المخرجون جميعاً يصورون الناس وهم يسيرون من أقدامهم ومن أجسامهم. فهم يصنعون الكاميرا بالمقلوب ليصوروا الناس من رؤوسهم فهل هذا تجديد.

المشكلة هي الموضوع فألفاظ اللغة في الأدب مثلاً لم تتغير منذ عرف الإنسان كيف يعبر.. لكن الذي تغير هو الموضوع الذي توضع فيه هذه الألفاظ.. فالألفاظ وسيلة.. ولا يمكن أن يقال أن فلاناً أصبح أدبياً كبيراً لأنه جاد بألفاظ غريبة لا تفهم.. وأيضاً في السينما.. لا يمكن أن يكون المخرج مجدداً لو أنه جاء بحركات كاميرا غريبة في زواياها.

#### محدث كبير:

الواقع أن الذي لا يتغير هو جسم اللغة. لكن الألفاظ تتغير. أنها ترق وتصبح ثقلانية علي مر العصور. ويمكن أن تقدم لى موضوعاً عالجه عشرون مخرجاً من قبل بأسلوب جديد فإذا بى أكتشف في الموضوع الذي عولج من قبل أبعاداً وأعماقاً وتفاصيل لم يوصلنى إليها من عالجه فيما مضى.

#### سمير فريد:

أحتج بشدة علي نظرة شفيق شامية إلي قضية الشكل في السينما. ففى أى فن لا يمكننا أن نوصل المعانى إلي ملثقي هذا الفن إلا من خلال وسيط تعبيرى. وهذا الوسيط التعبيرى عبارة عن تكتيك

وقوالب وطريقة معينة . فى سرد الموضوع، ومعطى هذا أن كل عنصر من عناصر الشكل يبني مع متابعة العمل .. مضمون العمل نفسه .. فمثلاً فيلم امتياز للمخرج بيتر واتكنز .. نجد الكاميرا تعبر عن وجود إنسان لاهث وقلق ينظر إلي ما يحدث حوله .. فإلغاء حركة الكاميرا التقليدية، علي شاريو أو علي حامل .. وتحررها فى يد المصور هو ما أكد المعنى للذى تعبر عنه هذه الحركات النزقة المهتزة .. هل يفكر أحد أن الكاميرا تؤدي وظيفة عضوية فى الدراما ؟

أنا كما قال مدهت بكير: نستطيع أن نعبر بثلاثة أو أربعة أساليب عن موضوع واحد . فإذا بكل أسلوب يوصل معانى مختلفة تمام الاختلاف عن المعانى التى يبرزها الأسلوب الآخر .. وعلي هذا فالرأى القائل بفصل الشكل عن المضمون هو رأي غير سليم، غير علمي، فبدون بناء أجزاء الشكل فى وحدة، لا موضوع علي الإطلاق ..

#### شفيق شلمية:

لكن الدراما التقليدية هي قصه أو حدث يشير الإنسان إليه: ونحن نعيش فى عصر يختلف عن العصر. يختلف عن العصر الذى نشأت فيه الدراما .. هذا الشكل تغير بشئ:

نحن نمر من شكل اجتماعي معين إلي شكل جديد .. مثلاً علاقة حب بين شاب وشابة، إحماسهما بهذه العلاقة يختلف عما كان فى العصر الماضى .. الاختلاف فى التركيب الاجتماعى يحدث اختلافاً فى تركيب العلاقات الإنسانية .. نحن لا نقدر علي صنع اللغز .

العمل اللغزى هو الإبداع من الفنان أو للاً فنان . ما زلنا فى مرحلة ميلاد السينما وستطول مرحلة

#### محمد سعيد:

المطلوب من الشبان أن يعبروا عن مشاكلهم ومشاكل الشبان. ويجب إشراك المنفرد في الفيلم مثل فيلم الحياة للحياة أشرك المخرج المنفرد في الفيلم أساسياً. وفيلم طبول، يعتمد على المؤثرات والانفعالات.

#### سامي السلاموني:

في حديث محمد سعيد عن المطلوب من الشبان أن يعبروا عن مشاكلهم ومشاكل الشبان فعلاً، هذا يخلق نوع من التوبيخ أي أن الشاب يعبر عن مشاكل الشباب. والكهل يعبر عن مشاكل الشيوخ. وهذا خطأ ومن الممكن أن الشاب يعبر ويعالج مشاكل الشيخوخة بوجهة نظر شابة..

#### عبد اللطيف زكي:

السينما الشابة يجب أن تعالج موضوعات العمال والفلاحين لأنها من الموضوعات الأساسية وأساس التطور هو العامل والفلاح.

#### مصطفى عمر مصطفى:

فن السينما يعبر عن الحياة ولا بد أن يتطور ما دامت الحياة تتطور.. فهل الفنانون الشبان يعطون التكتيك والتطور في الأفلام العالمية؟. والمجتمع له مشاكل كلما انتهت فترة انتهت مشاكلها.. فيلم ثلاثة وجوه للحب بمقارنته بما ظهر في السوق مثل أفلام: دنيا الله إفلاس خاطبة فهو أسلوب واحد... والمجتمع تطور في كل علاقاته الاجتماعية مثل مشاكل الأسرة ومشاكل المنزل بمرور السنين فجدد من ١٩٥٦ أن هذه المشاكل تزداد دائماً ومن هنا فالمجتمع تغير فلا بد من تغيير السينما.. وقاعدة التفكير

يلتقيا ينشب بينهما حوار مؤثر وغريب. كل منهما يسأل من كان يحبه. ومن تحبه الآن، كيف هو..؟  
إن الاستفادة من الحوار، وتكليف الموقف الإنساني. وتفجير السينمائي لم تتغير.. فهل نحن محتاجون  
لسينما جديدة ثورية شابة أم هي عبارة عن نزوة لمجموعة من الشباب؟

**سمير فريدة:**

كل فنان يعبر عن جيله: المخرج صلاح أبو سيف يعبر عن وجود المجتمع الذي عاشه ومشاكله،  
والشباب في سن الثلاثين يعبر عن الواقع الذي يعيش فيه ويعبر عن المشاكل التي يحسها.

**سامي السلاموني:**

القضية الأساسية هي ضرورة قيادة السينما الشابة، لماذا وجدت السينما المصرية الجديدة؟ أن  
السينما المصرية تتغير وهي عمرها ٤٠ عاماً. لكن توجد نماذج حاولت أن ترتبط بالواقع المصري.  
والجيل الجديد من الشباب عنده نوع من التفكير يختلف عن الجيل القديم والسينما المصرية فشلت عن  
ملاحقة واقع البلاد... والتغيرات التي تحدث في الواقع المصري لا توجد في السينما المصرية.

**أحمد يحيى:**

ما هي السينما الجديدة التي تحتاجها مصر. هل إذا أتى مخرج بالتكنيك الجديد تعتبر سينما

شابة؟

**محمد سعيد:**

نحن محتاجون سينما تعبر عن الشباب ومشاكلهم.



### سامى السلاولى:

هذه نظرة ضيقة جداً.. فالمقصود بالسينما الشابة هي السينما التي تكشف عن رؤية شابة للمجتمع وهذه السينما تتناول مشاكل الناس.

### خيرية البشارى:

كل ما يقال مجرد كلام نظرى، وأعتقد أن اللقاة الذين يتحدثون عن وجود سينما شابة. واللقاة يريدون بذلك استعراض معلوماتهم عن السينما الأوربية. ونحن بعيدون جداً عن السينما الأوربية والنظريات التي يدعو إليها صبحى شفيق غير مفهومة إطلاقاً.. وأسمح لى يا أساذ صبحى أن أسألك: أنت ناديت طوال عشر أعوام أو أكثر بسينما جديدة.. ومع ذلك عندما أخرجت فيلمك الأول لم يكن جديداً.

### صبحى شفيق:

السيدة خيرية البشارى تطرح قضية شخصية وأنا هنا است ملك نفسى لأنلى أدير ندوة عامة وأنا وسيط بين أطرافها.. فلتسمى لى يا خيرية بإرجاء الإجابة إلي وقت آخر.. ومع ذلك فأسألك: قضية عامة من سؤالك..

يصح أن تطرح للمناقشة هي التناقض بين النظرية والتطبيق. ولطرحها بعيداً عن فيلمى لأنه لم يعرض بعد ولم يقل أحد بأنه جديد أو قديم.

كيف تحل هذه المشكلة فى رأيك أنت... ؟

**خيرية البشارى:**

بالاطلاع علي الكتب وبالقراءة

**صبحى شفيق:**

إننا لا نتحدث عن تعليم السينما ولكن عن رغبتنا فى أن نصنع سينما حقيقية وأصيلة وما يحول أحيانا دون أن تظهر أعمالنا فى مستوي مثلنا العليا . أليس هذا ما ترمين إليه .. ؟

**أحد الموجهين:**

تحدثكم كثيراً عن السينما الجديدة وواضح أنكم مختلفون فيما بينكم .. لماذا دعوتونا لسماع بياناتكم إذن ؟ .. كان الأفضل أن تتفقوا علي مبادئ ثم تطوئوها علينا . ثم ما هدفكم ؟

**صبحى شفيق**

أنا سعيد بهذا السؤال ولأسمح لى الأخ بأن أقول له أنه لو لم يكن ثمة اختلاف علي تفسير ظاهرة لما كان هناك مبرر لإقامة الندوة .. فالحقيقة أنه قد ظهرت عددا أفلام عديدة لمخرجين يريدون السينما شيئا آخر . غير للسينما التي تشاهدنا فى دور العرض بالحي أو فى التلفزيون .. ولما كانت هذه السينما مجرد جدين فمن حقنا ونحن نعلن عن مولده أن نناقش كيف نربيهِ . وما هى مقوماته المادية ؟ ولهذا اجتمعنا هنا كى نسلط الضوء علي هذه الظاهرة .

**حسين فهمى (أحد السينمائيين الشبان الذين عادوا من أمريكا منذ شهر) :**

الواقع أنني فى زهول . سمعت فى الخارج أن مصر فى معركة . وأنا ضربنا .. فماذا أرى ؟ إننى أرى خليطاً عجيباً ، البعض يتحدث عن التجديد فيقدم رقصات أوربية وشخصيات انطوائية .. هل هذه سينما جديدة ؟

**صباحي شفيق:**

هذه مشكلة أخرى أنها تتعلق بمدى اقترابنا أو بعدنا عن المباشر في حياتنا اليومية . وأري تعقد لهذا ندوة أخرى خاصة وأن البعض قد طرح قضية خطيرة هامة هي: أنه سفتفتح نحو ٤٠٠ دار عرض بالقري فأى الأفلام ستقدمها للفلاحين أو للعالم؟

**أعد الندوة للنشر**

**صيد الوهاب الشرقاوى**



۲ - مقال بيان

سينما شابه / سينما شياى

'ابلس'

۱۹۷۰/۸/۳۰



خلال الأسبوع الماضي تأزم الموقف فجأة في داخل مؤسسة السينما ، فقد تقرر إيقاف التعامل مؤقتاً مع السينمائيين الجدد بشكل عام ، ومع خريجي معهد السينما بشكل خاص، وذلك بناءً علي قرار اتخذته لجنة الإنتاج بالمؤسسة يقضى بتشكيل لجنة من أربعة من أعضائها ، لإعادة تقييم إنتاج الشبان، وبعد ذلك تقرر المؤسسة من ستعامل معهم في إطار القرار الخاص بنسبة العشرين في المائة المخصصة للشبان في إنتاج القطاع العام والقطاع الخاص الممول.

ورغم حالة القلق التي سادت شبابنا السينمائي ، ورغم احتجاج الشبان جميعاً علي هذا القرار، بحجة أن خلال السنوات الثلاث أو الأربع الماضية لم يتجاوز عدد الشبان الذين منحوا فرص إخراج أفلامهم الطويلة الأولى عدد أصابع اليد الواحدة ، فهل يمكن تقييم الشبان كلهم علي أساس النتائج التي وصل إليها زملاؤهم ؟ أقول رغم القلق ورغم الاحتجاج فإنني أرى أن طرح المشكلة علي هذا النحو يجافي أبسط قواعد التفكير المنطقي، فضلاً عن قوانين التطور وبيدهيات التخطيط العلمي .

لماذا ؟

( أولاً ) لأن مؤسسة السينما قد تصورت أن قضية السينما للشابة هي بالضرورة قضية خريجي معهد السينما أو قضية الجدد بصورة عامة، بينما هي، في حقيقة الأمر، قضية تتعلق باحتياجات مجتمع تثيرت كل علاقته إلي فن يعبر عن هذا الجديد الذي نعشه .

(و ثانياً ) لأن الشبان أنفسهم قد خلطوا بين اكتساب المعرفة السينمائية (وهي التي تصوروا أن معهد السينما قد زودهم بها) ، وبين حق السينمائي في أن يعبر ، بالكاميرا، عن موقفه تجاه مجتمعه وأن يعطينا رؤياه لهذا العالم المحيط بنا . لقد تلخصت المشكلة في نظرهم في صورة مدرسية تماماً: فما داموا قد حصلوا علي مؤهل يثبت تخصصهم في السينما، فلماذا لا تمنحهم المؤسسة، وهي ممثل الدولة، كل فرص العمل ؟

وهما قضيتان مخلوطتان تماماً .. فلا العشرون فى المائة من الإنتاج تعطى حل المشكلة ولا احتياج الشبان يعبر عن حق يمكن الدفاع عنه . ذلك أن قضية السينما فى مصر تكمن فى طريقة السينمائيين أنفسهم لمواجهة الواقع:

فنتيجة لتأصل نوع معين من التأليف السينمائى يعتمد على تحويل مجرى الحياة إلى أحداث متوالية وإلى طرائف وإلى أجواء شاذة، ولأن هذا النوع من التفكير السينمائى قد أصبح تقليداً سائداً لأننا لا نجد سواء منذ أكثر من أربعين عاماً، لهذا السبب ظلت كلمة فيلم تعطى مجموعة أشخاص يمرّون بأكبر سلسلة من الأحداث، وكلما تلاحقت هذا الأحداث واتخذت مساراً لاهثاً، كلما حكم السينمائيون على فيلمهم بالجودة .

وإذا كان هذا النوع من الأفلام قد حقق أرباحاً فى السنوات الماضية ، فهذا هو السنوات الخمس أو الست الماضية تشير إلى عكس ذلك تماماً:

فلم يعد يوجد ذلك الجمهور الذى كان منذ عشرة أو عشرين عاماً يجلس مبهوراً فى قاعة العرض قد أسلم نفسه لندفوق الأحداث، الدليل على هذا أن أنجح فيلم أنتجته المؤسسة فى الموسم الماضى كان فيلماً يعرض عن الأحداث نهائياً، كما يعرض عن البناء الدرامى الذى يصاحب نمو شخصية واحدة، هى اللبلة أو اللبلة فى خط واحد، ويستخدم بدلاً من السيناريو التاريخى سيناريو يحصر عدة علاقات اجتماعية، يتحدد بوسائلها العديد من المصائر البشرية، ويربطهم بمكان واحد هو بنسبون بالاسكندرية .

هذا هو فيلم ميرامار الذى غطي تكاليفه فى دورة السوق الداخلى وحدها وعاد على المؤسسة بأكثر من ستين ألفاً من الجنيهات ، رغم أنه لم يمض عام على إنتاجه .



## فما الذى يشير إليه نجاح ميرامار ؟

إنه يشير إلي أن جمهورنا يريد سيما تعرض له واقعة كقصية . ولا أعنى بذلك أن (نفصل) سياريو حول قضية ، ونحول شخصيات القيلم إلي أنصار وخصوم، فهذا هو الفن الفج المدرسى. وهو فج ومدرسى لأنه يبدأ بفكرة واحدة، وبوجهة نظر واحدة يفرضها علي الجمهور منذ البداية، ويعمل علي أن تتدافع الوقائع بحيث تؤيد هذه الفكرة، مما يؤدي إلي أن يشعر المتفرج بعنacement حريته نهائياً، لأن الفيلم التعليمى أو السياسى المدرسى أو المدافع عن قضية تجريدية يفرض نوعاً من الجبرية علي المتفرجين.

والفنون كلها قد عرفها الإنسان كوسيلة للتحرر من الجبرية ، وأبسط أشكال الجبرية تتمثل فى ذلك السلوك الذى نتخذه يومياً ونحن نقوم بعملية إدراك لواقعنا، فنتمسور أن هذا الواقع شكلاً واحداً، يتكرر كل يوم، وأنه مجموعة من الخصائص والأنماط الدائمة لا تتغير أبداً. وهذا هو المنطق الصورى الذى نتعامل به فى عملنا وفى علاقاتنا وأحياناً فى تحليلنا للأحداث. إنه القشرة التى تظف حركة الحياة الحقيقية، ومع ذلك فيدون هذه القشرة نتحول إلي شخصيات مدفعة جامحة وقد تصل إلي حد الجنون، ومع ذلك ، فإزاء هذا المنطق الصورى توجد وسائل أخرى للانتفاض علي (رويتية الواقع) ، وأهمها الفن . إن الفن هو الذى يحطم قشرة الواقع ويكسر علاقات المنطق الرويتى ويقجر ما فى الظواهر من طاقة خفية.

ولقد كانت مشكلة السينما المصرية هى أنها بدلاً من أن تحطم رويتية التفكير تعمل علي شذنا إلي نقطة البداية ، تعمل علي ردنا إلي المنطق الصورى، لأنها وهى تجمع الأحداث التى تتابع حولنا لا تنفذ إلي أى حدث لتكشف لنا عن الظروف التى أدت إلي تجمعه علي هذا النحو، بل تكفى بتسجيله ، ولأنها عندما تتناول الإنسان، فهى لا تنظر إليه من الدخل باعتباره (ماهية إنسانية) فى حالة نمو

وتفاعل مع الواقع، ولكنها تجسد الإنسان في قالب، هو الأنماط. ففي السينما المصرية إذا ما تناول مخرج أو سيناريست حياة عظيم، فإنه يقدم وصفاً لكل ما نعرفه عن العظيم بصورة مطلقة: يرينا إياه والناس تحيط به وتتأثر به، ويظهره وهو يخطب أو يمارس سلطانه. وأبداً لا ينتبع ذلك الخط النفسى الذى يبدأ بعملية تطوير الإرادة الإنسانية كي يوصل إنساناً إلى العظمة.

وفى أفلامنا إذا ما رسم فيلم حياة عاهره، فإنه يرينا إياها وهى تمارس أسلوب أى عاهرة فى خداع الرجال واسطيادهم ويجمع طريقتهما فى إشعال السيارة وتناول الكأس، وأبداً لا يرينا الماهرة وهى فى عزلها، تشعر بالضيق، وتريد قلباً واحداً يشعرها بأنها كالأخريات أنسانه.

وفى أفلامنا عندما يقدم المخرج أو الفيلم شخصية انتهازية أو شريرة أو خادمة، فإنه يلزع إلي جميع خصائص مطلقة، دون أن يبدأ بهؤلاء كماهيه إنسانية، كبشر مثل كل البشر ثم يتبع الظروف التى أدت إلي فقدانهم لماهيتهم الإنسانية.

ولهذا السبب ظلت أقول أكثر من عشر سنوات أن السينما المصرية سينما معادية للإنسان إن لم تكن بالفعل سينما لا إنسانية. وهى لا إنسانية لحقيقتين أساسيتين:

أولهما أنها تصور الأحداث باعتبارها محرك الإنسان، وإذا ما توقفت أمام أى حدث، أرجعته إلي قوي غير القوي الإنسانية. ومعنى ذلك أنها تقضى علي الإنسان بأن يظل عبد جبرية لا يمكنه أن يفلت منها.

وثانى هذه الحقائق أنها لا تكبني فى رسم شخصياتها الإنسان كقصية، ولا تصور حياته كمشكلة وجود، ولكنها تجسد البشر فى أنماط ينقسمون إلي أشرار أو الي طيبين أو إلي دون حيوانات أو إلي جناء، ولا يوجد إنسان فى الدنيا كلها يتمتع بهذه الصفات.

وعلي هذا فالمشكلة كاملة فى طريقة تصور السينمائيين (وهم تقليديون للغاية) لواقعنا، وهو تصور عجوز جداً، ولهذا لا يتماثلف معه سوى أصحاب النظرة (العجوز) ، ولهذا أيضاً يضحك عليه جمهورنا.

ومعني ذلك أن علينا أن نحطم هذا البناء الفكرى التقليدى ، وأن ننفذ إلي الواقع بدلاً من أن نغلقه بمنطق صبرى وأن نكشف عن الإنسان عارياً. بمباراة أوضح ، علينا أن نبحث عن رؤية شابة للواقع بدلاً من الرؤية الهرمة.

وهذه هى قضيتنا كاملة . فالسينما بفكرها الحالى قد هربت بينما واقعا يجدد حياته، ومهمة سينمائيينا أن يوحدا منطقاً معاصراً، منطقاً يعبر عن الشئ وتقيضه باعتبارهما طرفى صراع يولد ظاهرة واحدة وليساً خصوصاً، مهمتهم هى أن يوجدوا سينما شابة.

ولأن الشبان إذا ما صقلوا ثقافتهم ويلوروا تجربتهم يعكسون أكثر من غيرهم هذه الرؤية المعاصرة للواقع فقد كنا نعتمد عليهم باستمرار فى تطوير الفيلم المصرى. أما إذا كانت مشكلتهم هى أنهم يدخلون مع التقليديين فى مناقسة علي إخراج نفس الفيلم الذى أخرجه العجائز فهنا لا نكون أمام سينما شابة ، بل أمام سينما يخرجها صفار السن.

وليس من المنطق فى شئ أن نعتبر للبساطة الشخصية حقاً للمطالبة بإخراج فيلم، فلا يمكن بأى حال أن يقتحم شاب مكتب المحار ليقول له:

أنا أقل من الثلاثين .. أعطنى فيلماً من حصتنا التى تبلغ ٢٠ ٪ ، لأنه يوم نقرر أن تمتع الشبان فرصاً كبيرة للعمل السينمائى ، لأن هذا حقهم ماداموا قد اتخذوا السينما وسيلة للتعبير ، كنا نعطى بذلك

أن تبرز خطأ متطوراً في السينما، يسير جنباً إلى جنب مع الإنتاج التقليدي، بحيث يعتاد عليه الجمهور تدريجياً، وبعد بضع سنوات يصبح الشكل السائد للفيلم المصري . ويدون مخامرات في الشكل ، ويدون منهج تجريبي ، ويدون منطق معاصر ، لن يختلف إنتاج الشبان عن الشيوخ .

## خاتمة

كان صبحى شفيق واحداً من أعلام جيلنا موضع فخرنا ، واعتزازنا ، وظل لسنوات طويلة فى دائرة الضوء ، أقصد الدائرة التى تبحث الضوء. لمع صبحى شفيق فى وقت مبكر جداً.. كان عمره فوق العشرين بخطوة أو خطوتين حينما قطع فى طريق الشهرة خطوات واسعة حتى احتسبته الحركة الثقافية ضمن الجيل السابق علينا .

الكثيرون من جيلنا الذين عرفوه كإسم ذى نشاط ملحوظ ولافت اعتبروه رائداً كبيراً، فلما رأوه رؤية العين، واحتكوا به ، رفضوا الاعتراف بحقيقة عمره التى كانت واضحة تماماً علي وجهه وسلوكه التحررى المرح. وجدوا فيه ابن بلد قصير القامة، خفيف الظل، كبير الدماغ، بارز الأسنان، محترق الشفتين، من فرط تدخين السجائر الكابتول بدون قلتر، وشرب القهوة الثقيلة. دخل ابن حى شبرا قلوب كل من عرفوه سواء علي الورق أو بالاحتكاك المباشر. وكان من ضمن حظى أننى صادفته لفترة طويلة

مفتوناً بما يبيننا من صفات كثيرة مشتركة، أهمها حب المصطكة والنفور من المظاهر البراقة الكاذبة، وتقديس العمل كأنه المعبد الوحيد الذى يتعين علي الإنسان أن يترهب في منى الميلاد وحتى الرحيل، واعترف بأننى تعلمت منه الكثير من الصفات الشخصية، أهمها القدرة علي خلق المزاج الكتابي في أية لحظة والزراية بفكرة للوحى الرومانسية التي يمكن أن يظل الإنسان ينتظرها طول عمره فلا تنجى.

إذاعة البرنامج الثانى كانت لا تزال جديدة طازجة فنية تقوم بتقديم الثقافة الرفيعة لمن يلتصقها من المستمعين، وفي مفتتح الاستديوات كان صبحى شفيق قاسماً مشتركاً في برامج هذه الإذاعة الثقافية الصرفة، ولعلها وجدت فيه كنزاً لا ينضب من المادة المطلوبة للميكروفون، ولعله وجد فيها سبباً للحياة، ففتحت له الأبواب، وأعطى نفسه لها. وفي تلك الفترة بدأ اتصالى الحميم بصبوحى شفيق.

مبنى الإذاعة حينذاك فى شارع الشريفين ، وحينما توسعت استأجرت عدداً من الشقق فى العمارة المواجهة لها علي ناصية شارع علوى. تحت هذا المبني توجد مقهى عبارة عن بوفيه نظيف يديره رجل دماطلى دمث الأخلاق يدعى (الحاج رشاد دعور). فى هذا البوفيه، أو فى نادى الإذاعة فى أعلى طابق فى نفس المبني كنت انتفرج علي صبحى شفيق وقد احل منضده فرش عليها أوراقه الكثيرة ومراجعته المتعددة اللغات بالفرنسية والإنجليزية والألمانية والعربية العتيقة، وكنت أعرف أنه إما يترجم إحدى المسرحيات ، أو يكتب برنامجاً خاصاً عن أحد أعلام الفكر والفن والثقافة، وأنه سينحى كل ذلك بعد قليل ليشرّب فنان القهوة ويكتب مقالته النقدية لجريدة الأهرام ، وحينما انتمجت فيه عرفت أن أباه كان صاحب دار للعرض السينمائى فى شبرا تخصص فى عرض الأفلام الأجنبية ، وأنه عشق السينما منذ طفولته ، فما أن أتم تعليمه الفرنسية فى المدرسة الأجنبية منذ الطفولة حتى أصبح غرامه بفن السينما فوق كل اعتبار آخر .

صبحى شفيق هو رائد النقد السينمائى فى مصر بنير منازع ، هو أول ناقد متخصص بالمعنى الحقيقى للنقد يكتب دراسة نقدية ثمينة عن فيلم سينمائى يتناول القصة والسيناريو والتمثيل والإخراج والإضاءة والتصوير والديكور. كانت كتابة جديدة واعية ناضجة كرسى فى الصحافة لفن السينما تكريساً جاداً خلق وعياً كبيراً بمستوياتها العالية. وإلى ذلك يترجم السيناريوهات للأفلام ذات القيمة العالية لينشرها فى مجلة السينما. ولهذا اختطفته جريدة الأهرام منذ إنشاء الملحق الأدبى والفنى ليكون الناقد السينمائى الأوحى بجريدة الأهرام ويحقق على صفحات الملحق الأدبى ومجلة الطليعة أحياناً تألقاً يضعه فى مصاف الرواد الذين يؤسسون صروحاً جديدة. ومن بعده أصبح النقد السينمائى باباً ثابتاً فى الصحافة المصرية. وصحيح أن السابقين على صبحى شفيق أمثال الأستاذين حسن إمام عمر وسعد الدين توفيق ، كانوا يكتبون فى النقد السينمائى ولكنهم كانوا يكتبون من باب الصحافة المعتمدة على المعلومة والتحليل الأدبى. أما صبحى فكان يستخدم اللغة السينمائية الصرفة بعد تلويحها للصحافة، إضافة إلى حشد من المعلومات المهمة الضرورية لاستيعاب العمل المنقود، وأول مرة تتعرف فيه اللغة العربية على الكاتب المسرحى الألماني برتولد بريخت كان عبر صبحى شفيق، الذى ترجم له مسرحية الأم شجاعة ونشرتها مجلة الشهر على حلقات، ولو أنه نشر جميع مترجماته للمسرحية للبرنامج الثانى فى كتب لأصناف إلى المكتبة العربية رفاً كاملاً يقوم بتعريف معظم التيارات المسرحية والسينمائية التى كانت سائدة فى العالم آنذاك، وكان لابد لملاقته الوثيقة بالسينما أن تتميز عملاً سينمائياً ، وبالفعل ظل سنوات يستعد لدخول تجربة الإخراج السينمائى، وأتمها بالفعل ، فأخرج фильماً سينمائياً روائياً لم يحقق نجاحاً كان منتظراً . ومع ذلك فقد كان الأمل معقوداً عليه فى تحقيق نجاحات أخرى فى أفلام تالية يستفيد فيها من التجربة الأولى، أو على الأقل يستمر كناقد للسينما فى جريدة الأهرام ولكن الطاعون السياسى الذى أصاب البلاد فى عصر الانفتاح وطارد كل الكفاءات الجيدة، ربما كان هو الدافع الأساسى

وراء ارتحال صبحى شفيق إلي باريس ليمكث هناك سنوات طويلة جداً، يعود بعدها، لينزوى في وظيفة أقل بكثير من كفاءته أظنها في البيت المسرحي، وليكون ضمن قائمة الذين انتحروا انتحاراً معنوياً .. تري، هل طلق الفن والكتابة بالثلاثة ، وإلي غير رجعة!!.

خيرى شلبي

«الدستور»

١٩٩٧/١/١



## الفهرس

الصفحة	الموضوع
	مقدمة
٣	عن صبحى شفيق ( سمير فريد )
	مدخل
٧	حوار مع صبحى شفيق
	الفصل الأول
١٧	نقد أفلام مصرية
١٩	١- دنيا
٢٣	٢- بدون كلام
٢٧	٣- ٣ قصص
٣٧	٤- رسالة من امرأة مجهولة
٤١	٥- المعجزة
٤٥	٦- علي منقاف النيل
٤٩	٧- الناصر صلاح الدين
٥٣	٨- ثمن الحرية
٥٩	٩- الطريق
٦٥	١٠- الليوسطجى

الموضوع	الصفحة
<b>الفصل الثاني</b>	
نقد أفلام أجنبية	٨١
١- الكترا	٨٣
٢- اشتريت أباً	٨٧
٣- هاملت	٩٣
٤- ٩ أيام في عام	٩٩
٥- الطيور	١٠٣
٦- صانعة المعجزات	١٠٧
٧- الحياة للحياة	١١١
<b>الفصل الثالث</b>	
الموجة الجديدة الفرنسية	١٢١
١- ألكسندر استروك	١٢٣
٢- جان لوك جودار	١٥٩
<b>الفصل الرابع</b>	
مقال مترجم	
برجمان يكتب أنا مؤلف أفلامى	١٨٩

## الفصل الخامس

### السينما المصرية الجديدة

- ٢٠٧ ١- ندوة سينما الشباب في مهرجان الأسكندرية ١٩٦٩  
٢٢٧ ٢- مقال / بيان : سينما شابة .. لا سينما شبان

### خاتمة

- ٢٣٥ عن صبحى شفيق (خيرى شلى)

رقم الإيداع ١١٧٠٧ / ٢٠٠١

I.S.B.N.

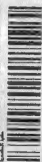
977 - 305 - 323 - 7

مطابع المهنس الأعلى للكتاب





Bibliotheca Alexandrina



0381894